الآداب العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

غاستون باشلار.. فلسفة بوجهين

الظاهرة المسرحية عند رولان بارت

ستيفن كرين: رائد الأدب الأمريكي الحديث

علم الاجتماع في مدرسة الرواية الفرنسية المعاصرة

دائرة الأدب العالمي دائرة غربية يحكمها مجلس أمن غربي

الكاتبات الأعلى أجراً في العالم، وظاهرة (هاري بوتر)

العدد (170) ربيع 2017 ـ السنة الأربعون

الآداب العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

العدد 170 ربيع 2017 السنة الأربعون

تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والشعر والقصة والمسرح وغيرها، وكذلك المواد التي تتناول الأدب العالمي في مجالات الدراسة والنقد والبحث الأدبي

اتحاد الكتاب العرب

اتحاد الكتاب العرب - دمشق - المزة أوتوستراد - مقابل قصر العدل

ص.ب 3230 - هاتف: 6117240 - 6117241

http://www.awu.sy

E-Mail: awuworldliterature@gmail.com

المراسلات باسم رئيس التحرير

شروط النشر في المجلة

- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن ترسل المادة ورقياً وإلكترونياً.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.

المدير المسؤول:
د. نضال الصالح
رئيس اتحاد الكتاب العرب

رئيس التحرير:
بديع صقور

مدير التحرير:
د. طالب عمران

أمين التحرير:
منير الرفاعي

هيئة التحرير:
د. جودت إبراهيم
عياد عيد
د. غسان السيد
د. نورا أريسيان
د. وائل بركات

الإخراج الفني: وفاء الساطي - منير الرفاعي

دعـــوة

إلى السادة الكتّاب الباحثين والمترجمين المحترمين:

تنوي مجلة "الآداب العالمية" أن تنشر ملفاً عن:

(الأدب الفرنسي المعاصر)

يرجى ممن يرغب المشاركة إرسال المواد مشفوعة بالأصل الأجنبي (في حال كانت المادة مترجمة) على البريد الإلكتروني:

awuworldliterature@gmail.com

الفهـرس

• الافتتاحيـــــة		
5	شرفـــــات: خمسة طبول .. خمس سنين	رئيس التحريـــر
• دراســـــات		
9	عزيز نيسن: "افعل شيئاً يا مِتْ"	خليل البيطار
17	السيرة الذاتية لسارتر في كتابه "الكلمات"	شوقي بدر يوسف
29	دائرة الأدب العالمي دائرة غربية يحكمها مجلس أمن غربي	د. عبد النبي اصطيف
35	علم الاجتماع في مدرسة الرواية الفرنسية المعاصرة ـ آن باريد ودانيلو مارتوسيلي	ت: د. غسان السيد
61	الظاهرة المسرحية عند رولان بارت	ياسين سليماني
• شعـــــــر		
79	نشيد النصر ـ روبين داريو	ت: بديع صقور
83	مختارات من شعر آنا أخماتوفا	ت: د. ثائر زين الدين
105	مختارات من الشعر العالمي	ت: عيسى فتوح
• قصـــــــة		
121	"ليجر الحق كالمياه" ـ أليسون كافر	ت: رغداء سليمان حسن
125	(إلى البيت) ـ نيكولاي تيليشوف	ت: صبحي سعيد قضيماتي
139	(كارا والساحر) قصة شعبية إيرلندية للفتيان ـ ليز فلاناغان	ت: لودميلا ندّة
• مراجعات		
147	ستيفن كرين: رائد الأدب الأمريكي الحديث	د. حسن حميد
151	باتريك موديانو: كتب عن المجهولات: فأصبح معروفاً	سامر أنور الشمالي
161	غاستون باشلار.. فلسفة بوجهين ـ لويزا يوسفي	ت: د. محمد أحمد طجو
165	أليخاندرو كاسونا: "الشيطان مرة أخرى"	محمد الحفري
• أخبـار ثقافية ومتابعـات أدبية		
169	الكاتبات الأعلى أجراً في العالم.. وظاهرة (هاري بوتر).. ونوافذ أخرى	ترجمة وإعداد: منير الرفاعي
• نافـــذة أخـــيرة		
179	حوارات في الثقافة وأشياء أخرى	د. طالب عمران

مَكْتَبَةُ
لِسَانِ العَرَبِ
رابط بديل
lisanerab.com
أ. علاء الدين شوقى
www.lisanarb.com

خمسة طبول.. خمس سنين..

"ليس كقلب المرأة، من قلب في هذا الوجود، ينبضُ بحبِّ السلام، إذ ليس من قلْبٍ، كقلبها، يلتاع في الحروب".

د. نجاح العطار

منذ أربعين وما يزيد ودَّعَتْه بلوعة.. خفقَ قلبُها حزناً عليه، وانسكبت دموعُها غزيرة.. إن قلب الأم دليلُها.. وقلَما يعود الذين يذهبون إلى الحروب.. لكنه الوطن.. نذرتْ على نفسها، حين يعودُ محمد، أن تقف أمام عتبة كلِّ بيتٍ في قريةِ "الجوز"، وتنزعَ منديلَها عن رأسها، وتمدَّه على عتبة البيت ليطأه كلُّ خارج وكلُّ داخل..

وأقسمت أيضاً أنها ستحضر خمسة طبول مع خمسة طبّالين من أبرع طبالي قرية "زنزف" ليشعلوا الفرح في قرية الجوز وجوارِها، في قرعِ طبولهم، خمسة أيام، وخمسَ ليالٍ.. فرح، ونذور، ورقص، وغناء.. خمسَ سنين، وكلَما جاءت ذكرَى يوم الرجوع ستشعل قرية الجوز بالفرح، وقرع الطبول، وسترفع المحرمة وترقص بها.. المحرمة التي طرَّزتْ عليها أختُه "محمد الله يحميك" محاطة بزهرتين، ومعلّقة فوق مرآة بيتهم الطيني..

كلَّ صباح تكحل أم محمد عينيها برؤية المحرمة.. تتطلع إليها بشوق والتياع، وتهز رأسَها: وهل سأراك؟ "محمد الله يحميك".

خمسُ سنين.. عشرُ سنين.. عشرون.. ثلاثون.. أربعون.. ومحمد لم يعد..

هذا الصباح لم تنهض أم محمد.. لم تكحِّلْ عينيها برؤية المحرمة والزهرتين..

هذا الصباح أغمضت أم محمد عينيها، وأسلمتِ الروح، ولما يعد محمد منصور بعْدُ من الحرب.

○○○

"يوم لا يعود أحدٌ من الحرب، معنى ذلك أنها كانت حرباً ناجحة"

(بوريس فيان)

غابات الحروب شائكةٌ.. وَعْرَةٌ.. وموحشة.

هاهي عصافير السماء تتقافز فوق أغصان أرواحهم..

أيها العابر.. كيف تركتَ هذه الأرض.. هذه الغابات، وهذه الأنهار، وهذه الجبال، وهذه العيون العالقةُ كالثلج تحت أهداب الصخور؟

من قال: إن الأرواح زينة الحروب؟ وهل من زينة للحروب؟

أيها العابر.. أظنّني أعرف.. كلُّنا يعرف، أن الوحوش الداشرة من بني الإنسان، لا تقيم للأرواح وَزْناً.. اقتناصُها أسهل عليها من شربة ماء..

أيها العابر.. حين لا يعود أحدٌ من الحرب.. هل ستضيق شوارع السماء، ولن يكون لنا هناك موضع زهرة؟؟

***

"هكذا ينتشر الإرهاب كخيط أحمر، خلال التاريخ، والقطعان الحيوانية إذْ تشاهدنا، تكفُّ عن حَسَدِنا عن نعمة العقل".

المفكر والفيلسوف "أحمد حيدر"

الآن، ومنذ آلاف السنين تشكّل خيوط الدم ينابيعَ وأنهاراً.. ألم تشبع الأرض بعد من دم الأبرياء؟!

متى تتكسر أغصان الشرِّ المتطفلة على شجرة الحياة؟

وحدَهم الأشرار يشبهون الأشواك والحيوانات المفترسة.. أولئك السفاحون المنتشرون كالجرب فوق جسد الأرض، يحزّون أعناق الآخرين مستمتعين بسفح دمهم.. متهمين إياهم بالشغب على الشمس والأزهار.

***

بكيتُ على السراب فحينَ ولّى وأوْحدني بكيتُ على السراب.

بدوي الجبل

ونركض على ضفاف السراب.. معاً، نركض.. معاً، نشتاق قطرة ماء.. بيت الظمأ يكاد أن يصير قرىً متناثرة..

قريباً نتوحد مع آلهة السراب.. لكل زمان سرابهُ.. وتلك فجيعةُ الأبد.

***

"إذا كانت الأنهار من مياه عذبة، فمن أين يأخذ البحر مِلْحَه"

بابلو نيرودا

مياه الأنهار عذبة ما دامت ترفدها ينابيع المحبّة.. مسكينة تلك الأنهار التي نأت بعيداً عن ينابيع المحبّة..

أيّها البحر! هناك ما يكفي من الملح، مادامت سفن القراصنة ترش زرقتك بالملح والموت..

هذه الصباحات مالحة.. هذه الوجوه مالحة.. الذين غطوا أرض "قرطاجة" بالملح، هناك الكثيرون ممن يشبهونهم.. لا تقلق أيها البحر.. ليس صعباً عليك أن تأخذ ما تحتاجه من الملح!.

***

"كم يشبه الزيتون قاطفيه، وهذا الذي يكاد زيته يضيء مع هبوب كلِّ ريح"

شوقي بزيع

قد يخالجك الشك بأنك تستطيع أن تميز بين وجوههم ووجه الزيتون.. إنهم يتشابهون في اللون والطعم والرائحة.. وحدتهم الجبال، ومازالوا يعانون الغربة والمطاردة.. ولا صديق لهم سوى الريح، كلَّ مساء يشعلون قناديل وجوههم..

يستمدون زيتها من شجر السماء، ليضيئوا بيت الأرض.

***

"دخل الفاتحون عام 1847 "مكسيكو".. كان في المدينة ثمانيةُ مهندسين، ألفا راهب، ألفان وخمسمئة محام، وعشرون ألفَ شحاذٍ"

إدواردو غاليانو

منذ ذلك الحين وإلى اليوم استطاعت "مكسيكو" أن تقفز لتغير في الأرقام كثيراً.. منذ ذلك الحين وإلى اليوم لم نستطع أن ــ نقفز ولو قليلاً ــ فوق ما يشبه تلك الأرقام.. مازلنا نقتات بثمر السماء.. إننا نشبه "مكسيكو بأرقامها التي كانت عليها عام 1847.

***

"إن شتيتَ الغمام يزحم بعضُه بعضاً، السماء مظلمة، آه أيها الحبّ، لِمَ تركتني وحيداً أنتظر أمام الباب؟".

طاغور

حقاً، لقد غدوت وحيداً يا سيد "طاغور"

لقد أصبح عدد المنتظرين أمام أبواب الحقد كبيراً جداً..

إنهم كشتيت الغمام يزحم بعضُهم بعضاً..

هل تظن أنّه مازال في مقدورهم أن يغيروا في مواقفهم، وينضموا إليك، ليقفوا معك، كي لا تبقى وحيداً أمام باب الحبِّ العظيم؟

متى تتلألأ النجوم؟. متى يعود الجاحدون في الحبّ إلى ربيع السماء الأخضر؟

***

"نحن نرقص فوقك أيها الثّرى.. أنت أنعم من الورد، وأحلى من الشهد"

غبرييلا مسترال

تعالوا نوقظْ هذا الثّرى.. تعالوا نرقُصْ رقصةَ الفرح.. تعالوا نوقظِ السنابلَ وزهورَ الأرض.. تعالوا نقطفْ شَهْدَ الحياة.. بدل أن نضربَ أعناقَ الشجر والعصافير والواقعين على شرفات النهار.. تعالوا نُغَنِّ مع الصغار، بدل أن نبيعَ أطرافَهم الغَضّةَ، النبيلةَ في أسواق النّخاسةِ الملوثة بقيحِ الحروب.

دراسات

خليل البيطار*

المسرح والتناغم بين الفرجة والقضايا الإنسانية

مقاربة لمسرحية (افعل شيئاً يا مِتْ)

للكاتب التركي عزيز نيسن

ما الذي يمنح المسرح هذه القوة المؤثرة في المتفرج؟ أهي جماليات النص الدرامي وحسن أداء الممثلين أم ذاك التناغم المتحصل بين الفرجة المسرحية والأدب؟ ولماذا تضيق الدائرة على عشاق المسرح (كتاباً وممثلين ومخرجين ونقاداً) حتى هجر معظمهم هذا الفن الجميل إلى السينما والشاشة الصغيرة؟

وهناك مسرحيون اختاروا الصمت أو المنفى تقية، أو تعرضوا لمحاكمات صورية وسجنوا بسبب جرأتهم في انتقاد الظلم الاجتماعي والتهميش والحروب الأهلية وسوء الإدارة والفساد والنفاق وانتهاك كرامة البشر، وأبعد عدد منهم عن مواقعهم في مؤسسات ثقافية على الرغم من نجاحاتهم في إدارتها.

وكان المسرحي أنطونين آرتو قد لاحظ أن المسرح ظاهرة معدية، ما يتعرض لها المتفرج حتى ينتقل أثرها إليه من الخشبة، فيصبح المتفرج في لحظة من لحظات العرض هو والممثل سواء، وينهار الحاجز بين الخشبة وصالة العرض وبين الأداء والفرجة.

أما الناقد المصري علي الراعي أحد المساهمين بنهضة المسرح في ستينيات القرن العشرين وصاحب كتاب (هموم المسرح وهمومي) عام 1980، الذي ضم دراسة لتجارب أساتذة الدراما من شكسبير إلى ألبي مروراً بإبسن وشو وتشيخوف وأونيل، فقد رأى أن المسرحي يتكئ على تجربة الذين سبقوه، ويستخدم التراث الشعبي والتقنيات الفنية التي استخدموها، ويضيف إليها أسلوبه الخاص ورؤيته الفنية.

* باحث وقاص من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

وهذه مقاربة لتجربة المسرحي التركي والقاص الساخر وكاتب حكايات الأطفال عزيز نيسن 1915 - 1995 ، فهو قد اتكأ على تراث الشرق الغني في نصوصه المسرحية، واطلع على التراث المسرحي الأوروبي والعالمي، وتأثر بتجربة المسرحيين الأتراك ومنهم ناظم حكمت وجواد فهمي باشكوت، وأضاف إلى كل ذلك رؤيته الفنية المرهفة.

سيرة نيسن جديرة بالتأمل، وحافلة بالمحطات المريرة والمدهشة، فقد ولد في جزيرة واقعة في بحر مرمرة قرب اسطنبول، توفي أبوه وهو صغير فعاش في ملجأ للأيتام، ثم اضطر للعمل في بيع الصحف وفي دور نشر عديدة، ودرس في كلية الفنون الجميلة قبل أن يتطوع في الجيش برتبة ضابط، وقد سرح من الخدمة بسبب كتاباته الساخرة وسجن لسنوات، ثم أسس صحفاً ساخرة، وكتب أشعاراً وقصصاً في مجلتي (الأمة) و(الأيام السبعة)، ووجه انتقادات لاذعة للطبقة السياسية الفاسدة، ولتبعية بلاده للسياسات الغربية، ولقبه قراؤه (جحا تركيا) و(مارك توين)، واستقى موضوعاته من الحياة، وسجن مرات بين عامي 1945 – 1960 ثم وضع تحت المراقبة، واضطر للكتابة بأسماء مستعارة، وأسس مع صديقه الأديب المعروف صباح الدين علي جريدة ماركو باشا الساخرة التي تفوقت على الصحف التركية كلها في أرقام المبيعات، فسارعت الرقابة إلى منع الصحيفة، وسجنت رئيس تحريرها نيسن، ثم نفته إلى بورصة، ولجأ نيسن إلى تغيير اسم الصحيفة، وأعاد إصدارها من جديد، وتكرر المنع وتغيير الاسم وإعادة الإصدار مرات، ثم سجن نيسن ثانية بسبب ترجمته أجزاء من كتاب ماركسي، وبعد إطلاق سراحه أسس مع صديقه الروائي كمال طاهر دار (فكر للنشر)، لكنها أحرقت بعد مدة بطريقة متعمدة، فاضطر نيسن إلى معاودة الكتابة في صحف عديدة من بينها: (الطنين، والتقدمي، وصباح الخير)، واضطرته الملاحقات الأمنية إلى العيش متخفياً في اسطنبول، وذكر قسوة الظروف عليه في تلك الفترة، ولجوءه إلى التقاط قشور الفاكهة من الحاويات كي يقتات بها، وقال في هذا الصدد: أنا ممتن لأنني عشت تلك الأيام، فليس من السهل أن يكون المرء إنساناً، أما أن يبقى شريفاً فذلك أمر صعب.

منع نيسن من مغادرة بلاده حتى عام 1965 ،واضطرت السلطات التركية إلى منحه جواز سفر لأول مرة بعد أن غدا كاتباً مشهوراً ، ثم انتخب رئيساً لنقابة الكتاب الأتراك عام 1967 ، ورغم شهرته خارج حدود بلاده فإن بعض زملائه الأتراك لم يروا فيه سوى(كاتب نكات).

لفتت قصص نيسن الساخرة ومسرحياته الجادة ومقالاته الجريئة اهتمام النقاد ، وترجمت أعماله إلى لغات عديدة من بينها الروسية والبلغارية والإنكليزية والألمانية والإيطالية والعربية ، وحصل على عدد من الجوائز الأدبية العالمية ، من بينها جائزة القنفذ الذهبي من بلغاريا ، وجائزة التمساح الذهبي من الاتحاد السوفييتي السابق ، وجائزة اللوتس من الاتحاد العام لكتاب آسيا وإفريقيا ، ومنح جائزة المجمع اللغوي التركي ، وجائزة السعفة الذهبية من إيطاليا وأهدى قيمتها إلى خزينة الدولة التركية.

أنشأ نيسن وقفاً وملجأ لرعاية الأطفال الأيتام ، ولرد الجميل إلى الملجأ الذي رعاه في طفولته ، وحين سأله صحفي عن أبرز محطات حياته ومعاناته أجاب: إنها مبثوثة في أعمالي كلها ، ففي كل واحد منها شيء مني. وخير مثال على ما قاله قصة (صحوة الناس) التي حملت اسم مجموعته القصصية الفائزة بجائزة التمساح عام 1969 ، فهي تحكي عن معاناة سجين سياسي أطلق سراحه ، فوجد نفسه بلا زوجة وبلا عمل ، فاستأجر غرفة في حي فقير بعيد عن مركز المدينة ، وساءت أحواله وكثرت ديونه ، فقرر الانتقال والسكن في غرفة صديق له لتخفيف النفقات ، وفوجئ قبل تنفيذ قراره بزيارة ثلاثة من دائنيه حاملين معهم قهوة وفاكهة وهدايا ، وطلبوا منه البقاء في الحي ، فظن أن الناس قد صحوا وأن معاناته لم تذهب سدى ، وحين سألهم عن سبب الزيارة قالوا : ازدهرت أعمالنا منذ قدومك ، والشرطة السرية تملأ الحي ، ورحيلك عنا سيبقينا بلا دخل ، فعجب من تصرفهم ورد هداياهم وقرر البقاء إلى جانبهم.

أبرز روايات نيسن: زوبك_ الطريق الوحيد – الهداف. وأبرز مجموعاته القصصية: كيف ينقلب الكرسي_ الدغدغة _ صحوة الناس _ كيف قمنا بالثورة. وأبرز مسرحياته:وحش طوروس _ افعل شيئاً يا مت _ أمسك يدي يا روفني _ جيجو.

مسرحيته (افعل شيئاً يا مت) صدرت عام 1963 وترجمت إلى الإنكليزية عام 1964 ، وعرضت في الولايات المتحدة ولاقت نجاحاً لافتاً، وترجمت إلى العربية عام 1986 وصدرت في الكويت ضمن سلسلة (من المسرح العالمي) العدد 197 ، ترجمها وقدم لها المترجم السوري جوزيف ناشف، وراجعها د. إبراهيم الداقوقي.

ونصه المسرحي هذا عمل اجتماعي فلسفي ناقد، ضم خمسة مشاهد طويلة، والأحداث تجري داخل منزل لأسرة من الطبقة الوسطى، ينتظر أفرادها وصول طبيب غريب الأطوار، أقرب إلى (ملك الموت)، يختبر أعمال الناس وأدوارهم ويعرف سيرة كل منهم، ويبلغ كل فرد يخضعه للاختبار عن الزمن المتبقي له من حياته، وزيارته المنتظرة في المسرحية مخصصة لاختبار الشاب (مت) الذي لا يؤدي أي عمل، ويقضي معظم وقته جالساً على كرسي، مكتفياً بتحريك ساقيه، أشبه بمعوق محبط.

شخصيات المسرحية: الزوجان القلقان (نك) و (ري)، وابنهما (مت)، والجد (شو) مبتكر العلبة المخصصة لسجن الظلمة، من أجل أن يعم الضياء في كل مكان، وابتكاره هذا منحه مزيداً من سنوات العيش بحسب رأي الطبيب، وهناك شخصية (كير) خطيبة مت، التي تمضي معظم وقتها في منزل خطيبها، وتشجعه على فعل أي شيء نافع كي لا تفقده، أوتتحرك بين غرف المنزل باحثة عن أزرار زرقاء ملائمة لثوبها، وهناك الخادمة (كنياتا) مربية مت ومدبرة المنزل منذ زمن، وما دامت تقوم بأعمال كثيرة فلا شيء يهدد حياتها، لكنها تواقة إلى مقابلة الطبيب كي تعرف السنوات المتبقية لها في الحياة.

اتصل الأبوان بالطبيب أكثر من مرة، وأقلقهما تأخره، ويبدو أنه كثير الانشغال، وحين وصل صارح الأسرة بما زاد في مخاوفها، وأبلغ الجميع بقسوته المعهودة وبعدم استعداده للتخلي عن قواعد لعبته أنَّ وضع مت حرج للغاية، وإن لم يبتكر أي شيء خلال أربع وعشرين ساعة فليس أمامه سوى خيارين: تناول كأس السم، أو الخروج إلى الحشد المتعطش للدم خارج المنزل، وصرخاته تسمع مهددة تثير الرعب، وأفراد الأسرة محاصرون داخل منزلهم، يسرعون إلى إغلاق أي نافذة تفتحها الرياح الشديدة.

أسرة تعيش في مكان واحد ظاهرياً، لكنها مفككة وكل فرد فيها يعيش في قوقعته، أو في بيدائه على حد تعبير دوريس ليسنغ، مت الشاب يخط على جدران الحمام عبارات نابية، أو ذات دلالات غامضة، وخطيبته كير تنتقل بين الغرف باحثة عن أزرار، وتقف حيناً لمعانقة خطيبها وتشجيعه، لكنها لا تملك أي فكرة تساعده كي يجتاز الاختبار الذي عينه الطبيب، والجد شو أصم ومكفوف، يعلق علبته الزهرية في عنقه مخافة سرقتها، ويواصل محاولاته تمرير الظلمة إلى العلبة عبر الثقب.

والوالدان نك و ري باديا القلق على ابنهما ولا يملكان سوى عبارة يكرّرانها على الدوام: (افعل شيئاً يا مت نريدك أن تعيش)، وتحضرهما على الدوام ذكرى فجيعتهما بابنهما الآخر لاعب كرة القدم البارع، الذي صرعه زميله بضربة كرة بالغة القوة.

مت الحائر لا يجد وسيلة لتجنب النهاية التي هدده بها الطبيب سوى علبة الجد، فقطع خيطها أثناء نوم الجد وسرقها، وعرف الجد حين استيقظ أن مت هو السارق، وحاول استرداد العلبة لكن الشاب دفعه بخشونة فوقع أرضاً، واتهم حفيده باللصوصية، ولم يبق لمت سوى الخروج إلى الحشد الهائج في الساحة، متجاهلاً تحذيرات الطبيب بشأن نفاد الوقت وضرورة إنجاز عمل مفيد، وتحذيرات أفراد الأسرة من خطر الجمع الهائج في باحة المنزل.

وبعد لحظات من القلق والتوتر عاشتها الأسرة العاجزة عن فعل أي شيء ينقذ الشاب يعود مت إلى الداخل مطعوناً بسكين ومضرجاً بالدماء، ويسأل عن إبريق الماء وكأس السم، فيعلق الطبيب على المشهد قائلاً: سيعيش هكذا، ويصل صوت من الحشد في الخارج يقول: شكراً يا مت، لأنك مزجت بين الداخل والخارج، وفتحت عيوننا على الكارثة، ثم تدق الساعة معلنة نهاية المهلة الممنوحة للشاب فيقع جثة هامدة.

استلهم نيسن الحكايات الشعبية وأساطير الشرق والتراث الأوروبي الأدبي والتاريخي، ووظف صور الشخصيات التاريخية المعلقة على جدران الصالة الأربعة كي يشكك بالتاريخ الرسمي، وانتقد بؤس المناهج المدرسية، وذكر بعصور الانحطاط والظلامية ومآسيها الدامية، وأبدع مشاهد درامية نابضة بالحياة رغم ثقل عزلتها وقسوة التهديدات المتوقعة من محيطها الخارجي: تهديدات الحشد الهائج

المعلنة، وتهديدات الطبيب الذي يحمل في جعبته نذر شؤم لا وصفات علاج، كما وظف الحكاية الطفلية للتهدئة وإزاحة المخاوف، إذ استعادت الخادمة كنياتا قص إحدى حكاياتها التي قصتها على مسامع مت وهو طفل لا يستطيع النوم، وها هي ذي تستعين بها وتقصها على مسامعه وهو شاب في إشارة إلى طفوليته العاجزة، ووظف التكرار لبعض الجمل لإظهار التوتر والقلق وقلة الحيلة، ولعب على تغيير الإضاءة وتغيير ألوان جدران غرفة الجلوس من الأبيض إلى الأسود فالرمادي ثم الزهري، ليشير إلى الحالة النفسية للشخصيات من جهة، وإلى ديمومة التغير من جهة ثانية.

في المشهد الأول تنفتح الستارة على صالة تتماوج فيها الألوان السوداء والكاشفة، وفي صدرها ساعة حائط كبيرة، وعلى الجدران الأربعة لوحات لشخصيات تاريخية، ولوحة للساق اليسرى وجوربها الملون للاعب كرة القدم الراحل شقيق مت، وتبدو الخشبة ممتدة في الاتجاهين: المتفرجون أشبه بضيوف في الجهة البعيدة من الصالة، والحشد الغاضب في ساحة المنزل الأمامية تسمع صيحاته بوضوح، ويصل صوت إلى المحاصرين في الداخل يقول: نريد أن نعرف من سيموت! ص20 وقد وصفت كير مشهد الحشد الهائج الذي احتجزها في منزل خطيبها قائلة لمت بضيق: لقد تحولت ساحة منزلكم إلى يوم حشر.ص 53.

واستمر التأزم داخل المنزل وخارجه منذ المشهد الأول حتى نهاية المسرحية: الأسرة في الداخل تنتظر طبيباً غريب الأطوار، لأنه متخصص في تحديد زمن الموت، والاختبار الذي يجريه على من يقابلهم أقرب إلى محاكمة كافكاوية معوفة النتائج سلفاً، وقبل نهاية المشهد الأول يستعيد الجد شو لحظات مقابلة الطبيب له وهو في الحادية والعشرين، وكان يومها قد منح مهلة أربع وعشرين ساعة ليعمل شيئاً مبتكراً أو يموت بالسم، وكان الخبز وإبريق الماء وكأس السم قربه، ولم تنفع توسلاته، ولكنه نجا بوساطة ابتكاره علبة الكرتون الزهرية المثقوبة من أجل أن يسجن الظلمة داخلها. ص41

وتبرز الحوارات طبيعة الأحداث المتوقعة وكأنها قدرية، ولا حيلة لأحد في تغيير نتائجها المؤلمة: يسأل مت أبويه قائلاً: ما دمتم تعرفون أن الطبيب سيقرر أني لن أعيش فلم استدعيتموه؟ فتجيب الأم: ولكنه سيأتي في كل الأحوال. ص47.

وهناك مشهد طويل وصف فيه الطبيب للأسرة المنتظرة أسباب تأخره عنهم، ووقائع غريبة من اختباراته المصيرية: كنت أختبر عالماً وعامل تنظيفات ومعلماً، وحين لاحظ استغرابهم بشأن اختبار عامل التنظيفات قال: ما دام هناك من يرغب منهم في العيش فأنا مجبر على محاكمته ص 53.

وأضاف الطبيب: نجا العالم لأنه ابتكر ساعة تسير بسرعة أفكار حاملها، ونجا عامل التنظيفات لأنه اكتشف طريقة لتقليص زمن تنظيف الشارع من ساعة إلى ربعها، أما المعلم المخلص الدمث فلم يكتشف أي شيء في المهلة الممنوحة له، فأكل صحنه وشرب إبريق الماء، ولم يشرب السم، لكن الحشد الأسود قام بتمزيقه. ص54.

وفي مشهد بالغ القسوة رد فيه الطبيب على تظلم الأب الذي قال: ابننا الوحيد سيموت أمام أعيننا، ويقصد أنّ أيّ ألم لا يوازي هذا الموقف، فقال الطبيب: أليس مؤلماً أكثر من الموت وجود من لم يستطع كسب عيشه بنفسه؟ وأضاف موجّهاً كلامه للأبوين: تعرفان أنه ليس هناك مكان فارغ لأمثاله. ص60.

وظف نيسن الحكاية الطفلية في إظهار واقع مأزوم ومكبل بجمود قاتل من جهة، وفي قدرتها على مواجهة التهديد والأخطار من جهة ثانية، فالجد شو توقفت قامته عن النمو يوم كان في سن الحادية والعشرين، وكان على حافة الموت، والشاب مت واقف عند تخوم طفولته، وهو يحن إلى سماع حكاية من كنياتا تنسيه التهديد المزدوج الذي يحاصره من قرار الطبيب ومن صرخات الحشد الغاضب في الساحة، فتسمعه كنياتا الحكاية نفسها التي كانت تقصها على مسامعه حين يجافيه النوم وهوطفل، وتقول: يحكى أنه في غابر الأزمان (ويظلم المسرح كي يلائم أجواء غابرة) كانت بلدة لا تعمل الساعات فيها، ولم يكن البشر يكبرون أبداً، والجميع كانوا يبقون في أعمار يرغبونها! ص101 - 102 ، ثم يمضي مت في اللعب الطفلي نحوالمستقبل، فيلعب مع خطيبته لعبة الزواج المتخيل، إذ يرزقان بولد وبنت، ويلاعبانهما، لكن الطفلين المتخيلين شنسي وليمي لا يلتفتان لتحذيراتهما.

وفي المشهد الأخير حذر الطبيب الشاب مت من قرب نفاد المهلة، فقال الشاب: أريد أن أموت، فرد الطبيب: حاول أن تفهم نفسك، أنت تريد أن تعيش، فعلق مت

ساخراً: لو كنت تمنحني مئات الأعوام أو خلوداً لعملت أشياء جميلة، هل تعرف وسيلة تمنع الموت أيها الطبيب؟ ص102 - 103.

إنه الصراع الأزلي بين رغبة البشر في الحياة والخلود، وبين عجزهم أمام الموت، وشبحه يهددهم على الدوام.

وفي المشهد نفسه يقابل مت شبح أخيه المتوفى، ويسأله: ألم تكن ميتاً؟ فيجيب: بلى، وسأله ثانية: وماذا تعمل هنا؟ فيجيب: أعيش في ذهنك. ص117، وهذه إشارة إلى حضور الماضي ومحطاته المؤلمة في حياتنا.

الجد المنزعج من فعلة حفيده وسرقته العلبة دعاه عند نفاد المهلة إلى أن يخرج إلى الحشد، لأن ذلك أفضل من السرقة، ووصف حال من هم بالساحة قائلاً: إنهم في الظلمة، ولا يدركون أنهم كذلك، ولهذا فهم لا يريدون الخلاص، فخرج مت دون أن يفكر كثيراً في مغزى هذا الحل الإشكالي، إذ كسر عبثية عيشه، وأزاح الجدار بين من هم في الداخل ومن هم في الساحة، وأحدث تغيراً في الجمع المحتشد إذ جعله يعي أسباب محنته. ص108

شخصيات المسرحية واقعية نكاد نراها كل يوم، وأزمتها وليدة مخاض انتقالي عسير، والحوار سريع ومتقن، ولغة النص رشيقة لا حشو فيها ولا كلفة، والزمن يمر متثاقلاً رغم قصره، والصراع الدرامي يكشف التصادم بين الرغبات الحالمة وبين واقع قاس لا يرحم العاجزين، وكأ ن استمرار المقدمات التي تؤسس للكوارث يعيد إنتاجها.

وبث نيسن في نصه شيئاً من روحه وتجربته الحياتية، ورسم معاناة شريحة واسعة من الفئات الوسطى والشعبية، المهددة بالانحدار نحو القاع الاجتماعي، والانفجار الاجتماعي يهمشها ويفقرها، وهذه أزمة إنسانية عامة ولا تخص بلداً بعينه. وأحدث نيسن بنصوصه المسرحية نقلة في هذا الفن الممتع والمؤثر كتابة وتقنيات واقتراحات للمخرجين، جعلت مسرحياته تعرض في عواصم عديدة، وأبقت مبدعها حاضراً وفاعلاً في الساحة الثقافية المحلية والعالمية رغم رحيله الجسدي قبل عقدين ونيف، ومنحنا بأدبه متعة أن نعيش ونستمر حاضرين وفاعلين، بعيداً عن الهواجس والأوهام والانتظارية العدمية، وألهم كتاب المسرح في بلاده وخارجها.

شوقي بدر يوسف

سـارتـر

سيرته الذاتية في كتابه (الكلمات Les Mots)

ترجمت السيرة الذاتية للفيلسوف الوجودي جان بول سارتر التي جاءت تحت عنوان "سيرتي الذاتية .. الكلمات Les Mots " إلى العربية ـ وصدرت عن دار الآداب البيروتية في يناير من عام 1964، وقام بترجمتها صاحب الدار، الدكتور سهيل إدريس لأهمية هذا الكتاب، في ذلك الوقت بالذات، الذي تبنّت فيه دار الآداب البيروتية الفكر الوجودي، ودأبت على الترويج له في العالم العربي، في مجلتها الشهيرة الآداب، وصارت تدعو له، وتنشر أفكاره، وجوانب فلسفته الخاصة منذ منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، وتبعتها في ذلك العديد من الدوريات العربية في ذلك الوقت. وقد اشترت دار الآداب حقوق الترجمة العربية لهذا الكتاب من "دار جاليمار" الفرنسية، وقامت بإصدار الترجمة العربية، قبل أن تقوم دار جاليمار نفسها بنشر الكتاب بلغته الفرنسية الأصلية في باريس، كما قام بترجمة الكتاب مرة أخرى الدكتور خليل صابات وصدر في القاهرة عن دار شرقيات عام 1993 في طبعة جديدة جعلت هذا الكتاب مثار جدل وبحث على مستوى أبحاث السير الذاتية والفلسفية المعاصرة، وكان هذا الكتاب قد نشر في مجلة "الأزمنة الحديثة" في الفترة بين أكتوبر ونوفمبر من عام 1963، وربما كان هذا الكتاب هو أحد أسباب فوز سارتر بجائزة نوبل للآداب عام 1964ـ والتي رفضها سارتر لأسباب سياسية ومنهجية.

ويعدُّ كتاب "**سيرتي الذاتية .. الكلمات Les Mot**" من أروع ما كتب سارتر في مسيرته الفلسفية والأدبية الطويلة. حيث يروي فيه مرحلة الطفولة بأسلوب شائق له خصوصيته، وسياق خاص لم يسبقه إليه كاتب، جمع فيه ما بين حضور الذات وحضور المنطق، وبين التباس الشكل، وفنية التوجه، وإبراز الدهشة المستحوذة على ذات الكائن الذي كان، إذ أن القارئ لهذا النص، ربما يقع في حيرة حيال نص ملتبس ما بين السيرة الذاتية، والنص الروائي، المسرود بلسان الراوي المتكلم، و المشارك في الأحداث، ولولا العنوان الذي وضع على غلاف الكتاب تحت مسمى السيرة لحدث هذا الالتباس كما هو معهود في كثير من الأعمال السردية الروائية منها والسيّرية، إذ أن سارتر من خلال استهلاله لهذه السيرة المستمدة جذورها الأولى من أصول ألمانية من ناحية الأم عن طريق جده لأمه البروفيسور شارل شوايتزر، ومحاولته استنطاق ذاته، وسرد تجربة طفولته بطريقة فنية ذات إيقاع متناغم مع ذاتية المفكر، قد وضعنا أمام نص شبه ملتبس، تظهر فيه الذاتية، كما تظهر فيه فنية السرد الروائي المستمد من حياة شبه مضطربة، ومناخ مليء بالتأزم، والدرامية في بعض الأحيان، خاصة وأنه كثيراً ما كان يقف عند الأحداث والتفاصيل المعلوماتية الخاصة في سيرته ليطبق عليها مفاهيم فلسفية رأى أنها تتواءم مع منطق الأحداث التي حدثت له، حيث حلل سارتر في عمق وصراحة لا تخلو من القسوة، الظروف التي نشأ فيها، ومشاعره إزاء أسرته، خاصة حيال أبيه الذي انتحر وهو لا يزال في المهد، ونحو جده الذي قام بتربيته وحباه برعاية لا تخلو من التكلف والحركات المسرحية، فشب الطفل في جو مفتعل، وبرع هو الآخر في التهريج والتمثيل، وكان يشعر أنه غريب عن الدار، وأنه قد فرض على الأسرة فرضا، فكان يقلد الكبار ليكسب إعجابهم، ويحرص على التقرب من جده وذلك بأن يلعب دور الطفل النابغة، ويتظاهر بقراءة وبفهم الكتّاب والشعراء الذين يكلف بهم رب الأسرة، ولكنه كان يحس في أعماق نفسه أنه ليس فريد عصره، بل هو مخلوق مسخ زائف المشاعر مصطنع الإحساسات، فكان ينفس عما يضطرم في نفسه من صراع بالاسترسال في أحلام عنيفة، فيتخيل أنه قد أصبح بطلا هماما عهد الله إليه بمسؤولية جسيمة ألا وهي إنقاذ الأبرياء من براثن الأشرار وحماية المحتاجين والضعفاء. وقد ترسخت هذه النزعة في ذهن وعقل سارتر حتى أنه كان

كثيرا ما يتعامل مع الآخرين من هذا المنطلق حتى بعد أن أصبح جان بول سارتر الفيلسوف الكبير وربما كان ذلك من أسباب رفضه جائزة نوبل للآداب التي منحت له عام 1964 ، حيث كان من أسباب رفضها هو أن لجنة الجائزة تمنحها إلى من تريد حسب هواها من دون النظر إلى القيمة الأدبية الكبيرة للعديد من الكتّاب الذين يستحقونها بالفعل على الرغم من أجناسهم وتوجهاتهم الخاصة.

ولد سارتر في باريس في 21 يوليو عام 1905 ، وكان أبوه قد توفي بعد عامين من ولادته، فتربى في بيت جده لأمه، الأستاذ كارل شفايتزر، وكان مدرساً للغات الحديثة، وبخاصة اللغة الألمانية. وبذلك نشأ سارتر في بيت يعطي أهمية كبرى للقيم العقلية والأدبية، رأى سارتر نفسه في سنينه الأولى محاطاً بكميات كبيرة من الكتب المتراكمة في كل أنحاء البيت، وبعد أن تعلم القراءة والكتابة، أتيحت له فرصة القراءة والاطلاع على أعمال كبار الأدباء والكتاب في مكتبة جده. وفى ذلك يقول : " لقد كنت صورة مصغرة للرجل البالغ، فقد قرأت الكتب التي كتبت للبالغين". :"وقد عرفت الكون في هذه الكتب.. واختلطت في ذهني، تجربتي غير المنظمة المستمدة منها بأحداث الحياة الواقعية التي كانت تحدث بطريق المصادفة والعرض، ونجم عن ذلك نوع من المثالية التي تطلبت مني ثلاثين عاماً لكي أخلص منها وأنبذها". وقد اعترف سارتر بأن فقده لأبيه في هذه السن المبكرة كان معناه أنه نشأ دون أن تكون لديه "أنا أعلىSuper- ego" مما ساعده على تحرر ذهنه وتفكيره وسلوكه. وحين تزوجت أمه للمرة الثانية عام 1916 عاش معها، ولكنه لم يكن سعيداً في بيت زوج أمه مما ولد عنده نوعاً من التمرد والبحث عن الحرية الفردية والوجود الإنساني، وفى عام 1924 التحق سارتر بمدرسة **Ecole Normale uperieure** ليحصل منها على شهادة الأجريجاسيون في الفلسفة. وهناك قابل سيمون دى بوفوار وارتبط بها بتلك الرابطة القوية المتينة التي ظلت معه حتى وفاته من دون أن يتزوجها. وهي علاقة وصفها بعض الكتّاب بأنها علاقة "أسطورية" نظرا لقوتها واستمراريتها لهذه الفترة الطويلة. فلقد كانا يعتقدان أن الزواج هو نوع من النظام "البورجوازي". لذا آثرا ألا يدخلا معاً في علاقة رسمية كهذه العلاقة. وتقول سيمون دي بوفوار في كتابها " La Force de L'ag": لقد وضعنا ثقتنا في العالم وفي أنفسنا. فقد كنا نعارض ونقاوم المجتمع بصورته

وتكوينه السائدين حينذاك ، ولكن لم نكن نحس بأيٍّ مرارة إزاء هذا الموقف العدائي لأنه يتضمن نوعاً من التفاؤل القوى الوطيد. كنا نؤمن بضرورة إعادة تشكيل الإنسان وصياغته ، وهي عملية لن تتم إلا على أيدينا. ولو جزئيا... لقد خلقنا علاقتنا وروابطنا مع العالم، وكانت الحرية هي جوهر وجودنا ذاته".

ولعل أهم المفاهيم الفلسفية المنبثة داخل نسيج هذا النص السّيري" **الكلمات Les Mots**، نبعت أساساً من خلال احتفاء سارتر بالكاتب الإنسان، أو الإنسان الكاتب، خاصة في مراحله الطفولية الأولى، والتي جاءت نتيجة مواكبتها لجبلته الخاصة التي كانت تسير بطريقة عفوية وتلقائية، من خلال تمرده على الواقع، ومناداته بالحرية، وهو في ذلك الجانب من سيرته قد احتفى بجانبي القراءة والكتابة احتفاءً كبيراً، وهما اللتان شكلتا شخصيته، وأكدتا عنده معنى الوجود، وتداعيات هذا المعنى الكبير الذي ظهر بجلاء في فكره وفلسفته وأعماله الإبداعية. كما أنهما هما الجزآن الأساسيان في تكوين وتشكيل سيرته في هذا الكتاب. ويحلل سارتر في قسمي الكتاب وضعيته كإنسان حاز فكرا خاصا، ورفضه المطلق أن يخضع الإنسان لأي قوة أخرى أكبر منه تنال من حريته هو ذاته في هذا العصر. فهو يقول في استهلال كتابه "الإنسان لا يوجد بل يصنع نفسه". تلك القاعدة التي تبناها سارتر في كتابه فهو يقول في الصفحات الأولى "لقد صنعت ذاتي لأني لم أكن ابناً لأحد". ويوضح من خلال سرده لحياته وما جرى فيها من وقائع وممارسات في هذا الوقت، معنى الحرية والوجود وطبيعة تحديد الفرد لطريقة حياته وماهية معيشته، وتمرده على الواقع، ورغبته الملحة في الحرية، وتحقيق الذات، وإثبات الهوية، وغير ذلك من المفاهيم الذي دأب على معالجتها في فكره وفى كتبه وإبداعاته، وكما قال كريستوف رانسمرى "إذا أردت أن تتخيل، فإنك تحتاج إلى الواقع. وكلّما كان غوصك في عالم الواقع عميقاً، غدا من السهل عليك أن تخترع حكايتك". تلك كانت الآلية الأولى في صنع حياة فلسفية كاشفة وحاكمة على المستوى الخاص والعام في حياة الابن سارتر في ذلك الوقت. فقد قال سارتر عن طفولته كل ما وعته ذاكرته واختزنته من أحداث وأفكار ورؤى ومعالم كثيرة تولدت تباعاً حسبما تحددت مساراتها الحياتية . وتناول في هذا الكتاب الممتع كيفية تعلمه للقراءة ونزوعه إلى الكتابة، كما كان يفعل جده

شارل، وكيف راح يشترك في "التمثيلية" الكبيرة – على حد قوله - التي كان يعيشها أهله ومجتمعه في ذلك الوقت. وكيف كانت القوة التخييلية عنده حادة وملفتة للأنظار صاحبته وسط هذا المخزن الكبير للكتب في بيت جده أثناء نموه الجسدي والعقلي. فقد بدأت بواكير تكوينه في وحدة صنعتها الظروف والطبيعة في حياته. فقد مات أبوه وهو في شهره الثالث وأمه كانت صغيرة باهته الشخصية أما باقي الأسرة فكانت عبارة عن جدّين عجوزين يؤويانه هو وأمه. وعلى الرغم من ذلك لم يكن جان بول أو "بولو" كما كانوا يطلقون عليه، إلا طفلاً مدللاً وسط هذه الأسرة الصغيرة. لكنه كان على وعي طفولي طبيعي بما يريد فهو يقول "لقد لبست لباس الطفولة لكي أوهمهم بأن عندهم ابنا". وفي السابعة من عمره أدرك أنه يجب أن ينتقل إلى طور جديد ينهي به مرحلة القراءة التي كان قد بدأها في بيت جده.

وولدت الكتابة في قلم سارتر وأعطته أول ما أعطته موقفا مغايرا لما كان عليه في الفترة الأولى فترة القراءة في القسم الأول من الكتاب. وبدأت الكلمات في مرحلة الكتابة تأخذ طورا جديدا في حياة الصبى "بولو".

ولعل سارتر في تعبيره عن حياته الذاتية من خلال كتابه "**الكلمات**" قد أوضح تماما الإرهاصات الأولى لفكره الملتزم تجاه نفسه، وتجاه ما نادى به من أفكار وجودية وفلسفية، وعبر عن جل هذه الأفكار التي وضحت بعد ذلك، وانتشرت انتشار النار في الهشيم في أوروبا والعالم بأسره. وقد كانت الكتب هي المحور الأساسي الذي نبت فيه سارتر ولذلك فقد كانت بالنسبة إليه هي الكلمات العظمى التي أسست مذهبه وروّجت لأفكاره، ووضعت العلامة الكبيرة والبصمة الهائلة لهذا الفكر. وكما بدأ حياته مع الكتب فقد أنهاها أيضاً مع الكلمات والكتب، وخلال حياته تنوعت مساراته الفكرية في شتى المجالات التي توجه بها للقراء بين البحث الفلسفي والرواية والنقد والمسرحية والمقال السياسي والدراسة السيكولوجية الممتزجة بالصبغة الأخلاقية . وقد كان هذا العمق الذي توخاه سارتر في شتى نتاجه الفكري والفلسفي هو نتاج هذه الحياة الخصبة التي حياها بسخاء، ونشأ في محتواها وزخمها المتنوع في انضباط كبير.

يقول سارتر في إحدى مواضع السيرة: "بدأت حياتي كما سوف أنهيها بلا شك: وسط الكتب. وفى مكتبة جدي، كانت الكتب موجودة في كل مكان، وكان محظورا نفض الغبار عنها إلا مرة في العام، قبل افتتاح المدارس في تشرين الأول. وكنت لا أعرف القراءة بعد حين كنت أحترمها، تلك الحجارة المرفوعة: مستقيمة كانت أم مائلة، مرصوفة كالقرميد على رفوف المكتبة، أم منثورة في الممرات الحجرية، كنت أحس أن ازدهار أسرتنا متوقف عليها، كانت تتشابه جميعاً، وكنت ألهو في معبد صغير، تحيط بي أبنية كثيفة قديمة، رأتني أولد، وستراني أموت، وسيؤمّن لي بقاؤها مستقبلاً لا يقلّ هدوءاً عن الماضي. وكنت ألمسها خفية لأشرّف يدى بغبارها، ولكني لم أكن أدرى ما أفعل بها، وكنت أحضر كل يوم حفلات يفوتني مغزاها: فقد كان جدي – الذي كان مرتبكاً أخرق الحركات في العادة، حتى أن أمي كانت تزرّر له قفازيه – يقلب هذه الأشياء الثقافية ببراعة مقدّسة . وقد رأيته ألف مرة ينهض، فيدور حول طاولته، ويعبر الغرفة في خطوتين، ويتناول كتابا بلا تردّد، ومن غير أن يمنح نفسه وقتا للاختيار، فيقلب صفحاته فيما هو يعود إلى أريكته، بحركة مشتركة من الإبهام والسبابة، وما يكاد يجلس حتى يفتحه بضربة جافة "على الصفحة المطلوبة" جاعلاً إياه يصطفق كالحذاء. وقد كنت أحياناً أقترب لألاحظ هذه العلب التي كانت تنشقّ كالمحارة، وكنت أكتشف عرى أعضائها الداخلية، أوراقاً ممتقعة عفنة، منتفخة بعض الشيء، مغطاة بأوردة صغيرة سود كانت تشرب الحبر وتنبعث منها رائحة الفطر". **(1)** .

في هذا المناخ الثقافي كان ميلاد سارتر وسط سطوة كبيرة لمنطق الكتب، بصحبة لغوى أشيب كبير يعرف معنى الكلمات، ومعنى الحياة ويعرف كيف يتعامل مع هذا الزخم من منجزات العالم بقدسية وبراعة منقطعة النظير، لذلك كان هذا كله دافعا لثورة سارتر الفكرية الكبيرة التي لازمته منذ طفولته وحتى رحيله.

واختيار سارتر (الكلمات) كعنوان وعتبة أولى لكتابه هو إيمانه الكبير بما لهذه الكلمة من معنى، وتأثير عميق في النفس الكامنة فيها كل أنواع وملامح الإنسانية، كما أن اختياره لها "عنواناً لقصة حياته، يوكد لنا نظرتنا له كمخادع

كبير.. عاش خداعه أولا ثم عاش به ثانياً، واتخذه موقفاً واتجاهاً أمام نفسه لكى يخرجها ويضعها على الورق.. فالكلمات من صنع الإنسان.. هي حياته.. فحياته إذن من صنع الإنسان الذي بداخله.. وهكذا يقفل القوس وينضم طرفا الحلقة.. ونجد في آخر الطريق.. بدايته، "فالوجود يسبق الماهية" وتحقيق الماهية يثبت الوجود وهذا لا يتأتى إلا باختراع كل لطريق تحقيق ماهيته "واختراع كل لطريقه" هو نقطة ارتكاز فلسفة سارتر الوجودية التي نجدها.. وسنجدها في كل أعماله الأدبية. "
(2)

قسم سارتر كتابه "**سيرتي الذاتية .. الكلمات**" إلى قسمين رئيسين، الأول بعنوان "**القراءة**" والثاني بعنوان "**الكتابة**" وكما قال فيليب لوجون حين عرّف السيرة الذاتية في كتابه "**السيرة الذاتية .. الميثاق، والتاريخ**" بأنها: "حكي استعادي نثرى يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفرديه، وعلى تاريخ شخصيته". لذا فقد حاول سارتر في سيرته الذاتية أن يحدد الخطوات الحديثة المكّونة للثقافة المؤسسة، وكيف كان تأثيرها الحياتي على وضعية الفكر الذي نادى به، خاصة وأن هذا الزخم من ممارسات الحياة كان له دور كبير في بلورة سيرته وتحديد مفاهيمها.

إلا أن كثيراً من المفاهيم الفلسفية التي نادى بها سارتر، نجدها تبرز من خلال تجاويف النص السردي للسيرة من خلال بعض المواقف، والممارسات، والمداخلات، والعلاقات الإنسانية. والإبداع الذي حاول سارتر أن يعبر عنه خاصة في الجزء الثاني من السيرة "**الكتابة**".

والقارئ للسيرة يجد أن هناك مجالاً واسعاً للاستيهام وضح مداه في مواقف كثيرة بفعل الحكي الذي استخدمه سارتر في سرده لسيرته. حيث لم يكن الأمر ملزما للدقة في الأحداث كما هي الحال عند كتابة المذكرات، كما وضح من كم التخييل الذي مزجه بوقائع حياته، أو أن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات. إنما جاءت تقسيمته الاستيهامية عبر شكل يحتضن عدة نصوص منهجية بدءاً من "كتابات روسو وحتى الوصول إلى باسكال، أو خطاب المنهج لديكارت". وكما يقول لوجون أيضاً بأن مصطلح "سيرة ذاتية" مرتبط بالتوتر

وبالغموض والتردد الذي تسمح به الكلمة، بالإضافة إلى الفضاء الجديد للقراءة والتأويل". (3) لذا كانت الإشكاليات التي طرحها سارتر في سيرته هي بمثابة وجود لمحات وظلال لرؤيته الخاصة وتجربته الفكرية الكبيرة المستمدة من التكوين والطفولة والوعي بالذات والوجود في كل مراحله.

لذا فإن تقسيم سارتر لسيرته الذاتية، تحت عنواني "**القراءة**"، و"**الكتابة**"، كان بمثابة ميثاق سير ذاتي خاص به جعله، يلجأ إلى هذا الشكل، أو إلى هذه التقسيمة الاستيهامية، حتى يستطيع أن يقول كل ما يريد أن يقوله، من خلال زخم كبير من العلاقات التي عاشها مع كل من انعكست حياته عليه منذ البدايات الأولى وحتى كتابة استحضار الذاكرة وهواجسها في كتابة هذه السيرة الرائعة، ومن خلال أيضاً الفترة الزمنية التي عاشها وعاد بها إلى الوراء، حيث جذوره الأصلية في إقليم الألزاس المتنازع عليه بين ألمانيا وفرنسا في ذلك الوقت، وهي جزئية أخرى أراد بها مغزى خاص في سياق الحديث عن سرد ملامح جذوره الأولى. كما كان أيضاً يريد أن يحقق للقارئ متعة المشاركة في سيرة حياة أحد مفكري العصر، بصورة تعهد وميثاق بأن ما حدث كان حقيقياً وأن الأشخاص الذين كان لهم حضور في نسيج النص هم أشخاص حقيقيون، وأن هذا الميثاق كان هو أسلوب المكاشفة بينهما كطريقة للقراءة والتأويل، بقدر ما هو نمط من الكتابة.

وعلى ذلك، فإنه في الجزء الخاص بالقراءة، بدأ سارتر هذا الجزء باستعادة بعض جذوره، بدءاً من عام 1850 ، في مقاطعة الألزاس حتى الوصول إلى الجد شارل شاويتزر، و زوجته لويز جويومان، ابنة كاتب العدل الكاثوليكي، حتى زواج والدته آن ماري بوالده جان باتيست ضابط البحرية الذي تزوجها على عجل، وأنجب منها سارتر عام 1905 ، ثم أصيب جان باتيست بحمى معوية أرقدته مريضا بين يدي عروسه فترة طويلة ثم ما لبث أن رحل، وهنا تتساءل آن ماري لماذا اختار هذا الغريب أن يموت بين ذراعيها. ويمرض الابن لهذه الظروف العقيمة، وتستيقظ الأم وابنها الذي شفي من هذا الكابوس المشترك .. ويعقب سارتر حول هذا الكابوس الذي كان أول محك له في هذه الحياة: "وعزت آن ماري، وهي بلا مال ولا مهنة، على العودة إلى بيت أبويها ولكن الموت الوقح الذي أصاب أبي كان قد

أغم أسرة شوايتزر: لقد كان مفرط الشبه بالطلاق. ولأن أمي لم تحسن التنبؤ به، ولا الاحتياط له، فقد حكم بأنها مذنبة: ذلك أنها كانت قد اتخذت لها في طيش، زوجا لم تسبق له تجربة".

لذلك عاش الموت مع سارتر في أوقات ومواقف متعددة وأصبح كالملازم له، وأصبح لهذا السبب "فاقد الأنا الفوقية" ويقول سارتر حول ذلك: "لقد كان موت جان باتيست قضية كبرى في حياتي: ذلك أنها ردت أمي إلى أغلالها ومنحتني الحرية".

على أن إشكالية الموت هذه كانت بالنسبة إليه حقيقة وخيالاً في الوقت نفسه، كانت كثيراً ما تراوده أفكار نزقة حول هذا المفهوم في هذه السن المبكرة "إنني أحيا الموت. ففي السنة الخامسة، كان الموت يترصدني، كان يذرع الشرفة في المساء، ويلصق فمه بالزجاج، كنت أراه ولكني لم أكن أجرؤ على أن أقول شيئا. لقد التقينا مرة، عند محطة فولتير، كانت سيدة عجوزاً، طويلة ومجنونة، ترتدى السواد، وقد تمتمت عند مرورى: "هذا الصبي، سأضعه في جيبي". "في تلك الحقبة، كنت على موعد مع الموت كل ليلة في سريري. وكان ذلك طقسا: كان ينبغي أن اضطجع على جنبي الأيسر، وأنفى نحو الزقاق، وكنت أنتظر وأنا مرتعش، فكان يتّجلى لي هيكلاً انقيادياً جداً، وبيده منجل كبير، وآنذاك، كان الإذن بأن أنقلب على الجنب الأيمن، فكان يذهب، وكنت أستطيع أن أنام بأمان. وفى النهار، كنت أتعرفه في ضروب مختلفة من التنكرات". كانت هذه الهواجس تنتاب الطفل الصغير، وترده إلى حادثة موت أبيه الذي لم يتعرف عليه إلا من خلال ما كان يحكى عنه أو من خلال ما تركه وراءه من آثار وحاجيات.

وقد عبّر سارتر عن علاقته الغامضة المبهمة بأبيه بسطور قليلة قال فيها "ما زلت حتى اليوم أعجب من معلوماتي القليلة عنه. ومع ذلك، فهو قد أحب، وأراد أن يعيش، ورأى نفسه يموت، وذلك كاف لخلق رجل، ولكن لم يعرف أحد في أسرتي أن يثير فضولي بصدد هذا الرجل. وقد استطعت طوال سنوات عدة أن أرى، فوق سريري، صورة ضابط قصير ذي عينين بريئتين، ورأس مستدير أصلع، وشاربين كثيفين، وحين تزوجت أمي للمرة الثانية، اختفت الصورة. وقد ورثت فيما

بعد كتباً كانت تخصه: مؤلفاً لـ "لودانتيك" عن مستقبل العلم، وآخر ل "ويبر" بعنوان "نحو الوضعية عن طريق المثالية المطلقة". لقد كان سيء الاختيار لكتب المطالعة، شأن جميع معاصريه. وقد اكتشفت في الهوامش خربشات لا تفهم، وهي علائم ميتة لإشراق صغير كان حياً متوهّجاً حوالي موعد ولادتي. وقد بعت الكتب: كان ذلك المرحوم قليلاً ما يعنيني. إنني أعرفه بالسماع ، كـ "القناع الحديدي" أو "فارس إيون"، وما أعرفه منه لا يختص بي قط، فلئن أحبّني، ولئن أخذني في ذراعيه، ولئن أدار نحو ابنه عينيه الصافيتين، المتآكلتين اليوم، فإن أحداً لم يحفظ من ذلك ذكراً: إنها هموم حب ضائعة. بل إن هذا الأب ليس حتى ظلاً، ليس حتى نظراً: كل ما في الأمر، إننا كلينا ثقلنا، ردحاً من الزمن، على الأرض نفسها". (4)

أما علاقته بالجد فكانت علاقة خاصة نشأت بين طفل يتيم الأب وجد لأمه يعدّه أعجوبته، وقد أفرد سارتر لجده شارل شاوريتزر مساحة كبيرة في سيرته، لأنه كان هو الأنا الفوقية البديلة والوحيدة التي عرفها منذ نعومة أظفاره وانعكست طموحاتها الإنسانية عليه شكلاً ومضموناً كنت "أعجوبته" لأنه يتمنى أن ينهي أيامه عجوزاً مندهشاً، وقد عزم أن يعتبرني حظوة من القدر فريدة، هبة مجانية قابلة أبداً للإلغاء، وما كان عساه يطلب مني؟ كنت أملؤه بحضوري وحده. لقد كان "آله المحبة" بلحية "الأب" وقلب "الابن المقدس"، لقد كان يضع يديه على رأسي، وكنت أحس حرارة راحته، وكان يدعوني بصغيره، بصوت يرتعش حناناً، وكانت الدموع تندّى عينيه الباردتين. وكان الجميع يصيحون: "إن هذا الشقي قد أطار صوابه!" كان يعبدني". (5) وقد أورد سارتر الكثير من الممارسات التي كانت تحدث مع جده خاصة انعكاس ثقافة هذا الجد على الحفيد في كل مراحل حياته، حتى أنه عندما بدأ سارتر الدخول إلى عالم الكلمة كان يختبئ وراء مكتبة جده ويحاول تقليده في تعامله مع هذه الكتب، وكان ذلك في مرحلة سنية مبكرة قبل أن يتعلم القراءة والكتابة.

وكما كان للكتاب تأثير في حياة سارتر، كان للسينما تأثير كبير وعميق أيضا في هذه الحياة، فقد دخلها، عام 1912 وكان في السابعة من عمره، وكانت لازالت حتى ذلك الحين صامتة، فتوحد معها عن طريق الخيال، وكان يقلد ما

يحدث على الشاشة في بيته على نغمات عزف أمه آن ماري على أصابع البيانو.. ويتحدث سارتر عن وقائع هذا التقليد بقوله "كنت التقط مسطرة جدى على أنها سيفي، وقاطعة ورقه على أنها خنجري، وسرعان ما كنت أصبح صورة مسطحة لفارس. وكان الوحى يتأخر أحياناً: وكسباً للوقت كنت أقرّر، أنا المبارز الشهير، أن قضية هامة كانت تضطرني إلى أن أظل متنكراً، فلا يعرفني أحد. وكان المفروض أن أتلقى الضربات من غير أن أردها وأجعل شجاعتي تتظاهر بالجبن. وكانت الموسيقى تصخب وتتكاثف، فتقوم بمهمتها. كان البيانو يفرض علىّ إيقاعه، كأنه طبل إفريقي، وكانت "الفانتازيا المرتجلة" تحل محل روحي، فتسكنني، وتمنحني ماضياً مجهولاً، ومستقبلاً بارقاً ومميتاً، كنت مأخوذاً. وكانت أمي تقول، من غير أن تكف عن العزف: "إنك تحدث ضجة مفرطة، وسوف يشتكى الجيران" **(6)**

على أن الجزء الخاص بالكتابة في سيرة سارتر الذاتية قد بدأ هو الآخر أيضاً بالجد شاويتزر الذي كان تأثيره العميق على سارتر قد أحدث مفعوله العجيب، وكان على الرغم من تخصصه في اللغات خاصة اللغة الألمانية إلا أن اللغة الفرنسية كانت تسحره وهو في السبعين لأنه تعلمها بمشقة ولم يكن يملكها تماماً، وقد نقل الجد إلى حفيده سحر هذه اللغة وسطوتها الكبرى على الثقافات والإبداعات. ويقول سارتر "ما كدت أبدأ الكتابة، حتى وضعت قلمي لأتمتع بفرحة عظيمة" **(7)**. وبدأ سارتر في "دفتر الروايات" في كتابة عدداً من الروايات بدأها برواية اسمها "من أجل فراشة" وبدأت رحلة طويلة في سيرة سارتر تجتر نفسها وتعبر عن قضايا العالم الإنسانية في شكل كتب وكلمات بدأها سارتر بالقراءة وأنهاها بهذا العالم وهذا الزخم الكبير من الكتابة الفلسفية والإبداعية المتنوعة.

وواضح أكثر من اللازم، وكانت درجة وعيه بما يحيط به تنمو معه كلما خطا خطوة إلى الأمام، وكانت حقيقته "كنت العطاء.. وكنت العاطب" وعندما أدركته حيرة الذات مع واقعه، اهتدى إلى طقوس جديدة للحياة تنقذه من براثن هذه الحيرة وكانت "الكتابة" التي أطلقها عنوانا في القسم الثاني من كتابه "الكلمات" حيث أنهى الجزء الأول المعنون بـ"القراءة" بهذه الكلمات "ووجدت

الخلاص في خداع جديد غيّر حياتي" وهذا الخلاص كان هو الكلمة المسطورة. وهو ما بدأه في الجزء الثاني بهذه العبارة "كان نفس الخداع ولكنى كنت أعتبر أن الكلمات هي خلاصة الأشياء. وبهذا أفلت من التمثيلية.. لم أعد ألعب الدور فقد وجد الكذب تنفيذا لأكاذيبه".

الإحالات:

1ـ سيرتى الذاتية (1) الكلمات، جان بول سارتر، ترجمة د . سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، 1964 ص 30

2ـ الكلمات، د . نبيلة حلمى، م المجلة، ع 97، يناير 1965 ص 113

3ـ ص 11 فيليب لوجون

4ـ السيرة ص 16

5ـ السيرة ص 17

6ـ السيرة ص 94

7ـ السيرة ص 105

د. عبد النبي اصطيف*

دائرة الأدب العالمي
دائرة غربية يحكمها مجلس أمن غربي

يزعم بعضهم، ويبدو أنه على حق فيما يبدو للكثيرين من المعنيين بشؤون الأدب من وجهة نظر عالمية، أو من منظور عولمي Global Perspective، أن مصطلح "الأدب العالمي" "Weltliteratur" (الذي سكّه أول ماسكّه المؤرخ الألماني أوغست لودفيغ فون شلوتزر August Ludwig von Scholzer (1735-1809 عندما أورده عام 1773 في كتابه الأدب والتاريخ الإيسلنديان(1)، وروّج له يوهان وولفغانغ فون غوته بين الناس من خلال رسائله ومقالاته وتعليقاته وأحاديثه مع مريده يوهان بيتر إيكرمان، على غير ما أراده له من سكّه ومن روّج له، محكوم بمجلس أمن غربي يملك حق النقض، فيُدخل من يشاء من الآداب القومية في دائرته، ويصرف من يشاء عن هذه الدائرة، أو قد يسمح له بموقع متواضع على المحيط منها.

* باحث وناقد ومترجم وأستاذ جامعي من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

فعلى سبيل المثال، لا يشير ماريو - فرانسوا غويار (أحد أعلام الدرس المقارن للأدب في فرنسا، والذي تتلمذ على أيدي نخبة متميزة من أساتذة الأدب المقارن في **السوربون والكوليج دو فرانس** من أمثال بول هازار وفيرنان بالدنسبرغيه وجان ماري كاريه)، في كتابه الجامعي واسع الانتشار والمعنون بـ "**الأدب المقارن**" والذي ترجم أكثر من مرة إلى **العربية(2)**، إلى أكثر من 150 كاتباً فقط من كُتّاب العالم، منهم 124 كاتباً من 3 أقطار أوروبية هي فرنسا، وألمانيا، وبريطانيا، و12 كاتباً من إيطاليا، و6 كُتّاب من الولايات المتحدة الأمريكية، و4 كُتّاب من اليونان القديمة، ومثلهم من إسبانية، و3 كُتّاب روس، فضلاً عن الفيلسوف إراسموس، والكاتب المسرحي أونيسكو الروسي/الفرنسي، وأديب أمريكي لاتيني واحد(3)، أي أن أمثلة غويار تأتي من دول حلف **الناتو** أساساً، أو حتى من عدد محدود من دوله لايتجاوز الربع، أي هي محكومة بالمنظور الغربي، وبنزعة تمركز أوروبية غربية حول الذات لافتة للنظر.

وربما كان من الإنصاف الإشارة إلى أن عديداً من مقارني العالم شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، قد تنبهوا إلى **انعدام التوازن في تدبّر الأدب العالمي، تأليفاً، ودراسةً، وجمع مختارات، وقيماً فنية ومعرفية وإنسانية، وإلى أن هذا الأدب، حتى عهد قريب، كان في نظر الغرب أدب الصفوة في منتدى الأمم والشعوب، ولذا كان من الطبيعي في منظوره النخبوي المتمركز حول الذات أن يرى في الأدب الأوروبي الغربي المعيار الذي يسمح له بقبول آداب الآخر غير الأوروبي في ناديه الخاص بأدباء الغرب وما يستسيغونه من مختارات من آداب العالم.**

يكتب سوكيهيرو هيراكاوا الدارس المقارني الياباني عن تعليمه الجامعي في طوكيو في الخمسينيات من القرن العشرين:

"صحيح أن باحثين عظاماً من أمثال كورتيوس، وأورباخ، وويليك كتبوا أعمالهم البحثية الصروح بغرض تجاوز النزعة القومية. ولكن البحث الغربي في الأدب المقارن، بالنسبة إلى خارجي مثلي، بدا تعبيراً عن شكل جديد من أشكال النزعة القومية –النزعة القومية الغربية، إذا ما كان بإمكاني استعمال تعبير كهذا. إنه بدا لنا نادياً خاصاً بالأوروبيين والأمريكيين. لقد كان نوعاً من نطاق رفاهية تعاونية أوروبية غربية أكبر"(4).

وكان فيرنر فريدريش قد وصف استعمال مصطلح **"الأدب العالمي"** من جانب المقارنين في العالم المتقدم، ولاسيما الغرب الأوروبي الأمريكي، بأنه ببساطة **علاقات عامة سيئة، تسوء أكثر من نصف الإنسانية**. بل إنه اقترح أن يسمى برنامج كهذا بأنه برنامج **"آداب الناتو"** ورأى في ذلك مبالغة لأنه لا يشمل أكثر من ربع أمم الناتو(5).

وعلى أي حال فإنه من البيّن أن متن الأدب العالمي، كما يُتداول حتى في أيامنا هذه، لا يزال يعاني من عدم توازن واضح في تمثيله لأمم العالم وشعوبه أدبياً، لأنه لا يفسح المجال واسعاً إلا للقوي والغني في هذه الأمم، وحتى عندما تنبَّه إلى ضرورة الالتفات إلى الشرق الآسيوي الناهض، الذي بدأ ينافس الغرب في قوته وغناه، فإنه انحاز إلى الأمم الأقوى والأغنى في هذه الأمم (اليابان، والصين، والهند)، وأغفل أمماً ضعيفة وفقيرة، بسبب اختلال معاييره الفنية والأدبية والإنسانية، أولنقل ازدواجية هذه المعايير، في تقويم الأعمال الأدبية في أكبر قارات العالم.

تكتب راي تشو Rey Chaw في مقالتها المعنونة بـ "باسم الأدب المقارن" المنشورة في كتاب تشارلز برنهايمر **"الأدب المقارن في عصر نزعة التعدد الثقافي"**:

"من بين جميع القسمات البارزة للنزعة المركزية الأوروبية Euro-centrism التي تبرز في سياق الجامعة، تصور الثقافة على أنها تستند إلى الفكرة الأوروبية الحديثة للدولة القومية Nation-State، وعلى ضوء هذا الأمر فإن الأدب المقارن قد انتقد بحق لتركيزه على آداب بضع دول قومية قوية في أوروبة الحديثة. غير أن المشكلة لا تختفي إذا أحللنا بكل بساطة الهند والصين واليابان محل إنكلترا وفرنسا وألمانيا. فنحن ما نزال نشهد، حتى هذا اليوم، منشورات تحمل عناوين من مثل **"مداخل مقارنة إلى روائع الأدب الآسيوي"**، وتتبنى هذا الأنموذج المركزيّ الأوروبي ذا التوجه القومي للأدب **باسم الآخر**، وفي أمثلة كهذه فإن مفهوم الأدب يخضع وعلى نحو مقيّد إلى فهم داروينى -نسبة إلى داروين - اجتماعي للأمم: "الأعمال الروائع" تماثل الأمم "الروائع"، والثقافات "الروائع". ومع الاحتفاظ بالهند والصين واليابان ممثلة لآسيا، فإن ثقافات أقل بروزاً في التلقي الغربي مثل كوريا، وتايوان، وفيتنام، والتيبت، وثقافات أخرى، تحيّد جانباً بكل بساطة بوصفها الثقافات "الأخرى" المهمشة، بالنسبة إلى "الآخر" الذي هو الحضارات الآسيوية العظيمة"(6).

وعلى أية حال فإن من الإنصاف أيضاً أن يشير المرء إلى توجه، يتنامى هذه الأيام على نحو ملحوظ، إلى التوسع في هذا المنظور من حيث لغات هذا الأدب، وكُتّابه كذلك. وهذا مؤشر إيجابي ينبغي تشجيعه وتعزيزه والإسهام به من جانب كتّاب سائر العالم، ولاسيما أن كتّاب الآداب الشرقية العريقة: كالأدب الصيني، والياباني، والفارسي، والعربي، والهندي، وغيرها، فضلاً عن كُتّاب أوروبة الشرقية، وكُتّاب إفريقية وأمريكا اللاتينية، الذين عليهم أن يبذلوا مايكفي من الجهود حتى يُدخلوا كتاباتهم في متن الأدب العالمي.

ولكن السؤال الذي يتبادر إلى ذهن المرء في هذا الموضع هو:

ما الأعمال الأدبية التي تُقرأ هذه الأيام بوصفها تنتمي إلى دائرة "الأدب العالمي"؟

يمكن القول في معرض الإجابة عن هذا السؤال إنه غالباً ما تشمل هذه الأعمال أعمالاً يُشار إليها على أنها من **الكلاسيكيات Classics** وأعمالاً أخرى يشار إليها على أنها من **الروائع Masterpieces** وأعمالاً – قد لا تكون من أي من المجموعتين السابقتين - تُسوَّغ قراءتها على أساس من كونها **نوافذ على عوالم "الآخر"** الذي ينبغي أن يُعرَف ويُفهم بوصفه جزءاً من عالمنا الذي بات يؤمن بالتعددية، بل بالعولمية.

فأما الأعمال الكلاسيكية فإنها تستند إلى قاعدة مكينة من **الدراسات الكلاسيكية Classical Studies** التي تخصص لها الجامعات المرموقة قسماً خاصاً بها، يقوم أساتذته وطلابه على تدبّر التقاليد الأدبية اليونانية والرومانية:

- بوصفها من ناحية **نماذج سامية** تحتذى من جانب، أو يثار عليها من جانب آخر، أو تُحاور ويتفاعل معها من جانب ثالث.
- وبوصفها من ناحية أخرى **مكوناً أساسياً من مكونات الآداب الأدبية الغربية** منذ عصر النهضة وحتى عصرنا الراهن.

ومع أن لكل تقليد أدبي عريق أعماله الكلاسيكية التي تحتذى أو تحاور أو يثار عليها، فإن الثقافة الأوروبية استطاعت أن ترسخ لنماذجها الكلاسيكية موقعاً سامياً على رأس هرمية خلقتها لأدبها، وفكرها، وكل ما يتصل بها، بوصفها النماذج الأمثل التي يتطلع إليها أي أديب يسعى إلى العالمية من جانب، وغاية أي مسعى قومي لتطوير التقليد الأدبي الخاصة بأمة ما، أو شعب ما، أو قوم ما على

ظهر البسيطة. ومن ثَمَّ أسهمت في نشرها في سائر أنحاء العالم على أنها تراث إنساني ينبغي أن يظفر بكل احترام وإجلال من الجميع.

ومعنى هذا أيضاً أن الأعمال الكلاسيكية الأخرى (غير الأعمال اليونانية والرومانية، وغير ما عُدّ لاحقاً منتمياً لأسرتها الغربية) بحاجة إلى اعتراف غربي بمكانتها وأهميتها وسموِّها حتى تدخل دائرة الأدب العالمي، ومن هنا قلّت نسبة هذه الأعمال في المتن الكلي للأدب العالمي، وتضاءل نصيبها في كتب الأدب العالمي المعتمدة في تدريس هذا المقرر في الجامعات الأوروبية الغربية والأمريكية، واقتصر الاهتمام بها على عدد محدود من الأعمال تقبَّلها الذوق الغربي مترجمةً إلى لغة من لغاته الرئيسة، كما هو الشأن في ملحمة ***المهاباراتا***، وملحمة ***الشاهنامة***، ***وحكاية كنجي***، ***وألف ليلة وليلة***، ***وكليلة ودمنة***، وغيرها.

وأما الروائع فالغالب أنها أعمال أوروبية غربية تناقلتها أجيال الأوروبيين عبر العصور، وعمدت إلى ترجمتها إلى اللغات الأوروبية الغربية المختلفة بوصفها قمماً في آدابها القومية تكشف عن روح أمتها وشعبها وقومها، وتتسنم ذروة سابقة في وعيهم بهويتهم.

ومع انفتاح الأوروبيين على الأمم الأخرى في أزمنة الحرب والسلم، وفي عصور الاستكشاف والتوسع الاستعماري والانفتاح العولمي، فقد قبلوا بعض قمم الآداب الأخرى وأدخلوها في دائرة الروائع العالمية، ولكنها ظلت محدودة بالقياس إلى تواريخ أممها التي أنتجتها، وإلى إسهامها في الحضارة العالمية.

وأما الأعمال التي ينظر إليها على أنها **نوافذ على عوالم "الآخر" الصديق، والعدو، والمحايد**، فإنها تُختار بوصفها مداخل لتعرّف هذا الآخر وفهمه بغرض تسهيل التعامل معه وتدبّره واحتوائه ومواجهته حسب مقتضى الحال. ومن الملاحظ أن دائرة هذه الأعمال تتسع يوماً بعد يوم بسبب اتساع المصالح الغربية، وتنوع اهتمامات الغرب المختلفة، وتوافر وسائل الاتصالات الحديثة، وازدياد حركة الناس بين القارات، وتوافد الجاليات المختلفة إلى الغرب والشمال الغنيين بحثاً عن فرصة علم أو عمل أو ملاذ آمن لا يتوافر في غير بلدانهما.

(1) انظر:

,Theo D'haen

The Routledge Concise History of World Literature

(Routledge, New York and London, 2012), p. 5.

(2) انظر على سبيل المثال ترجمة الدكتور محمد غلاب للكتاب:

الأدب المقارن،

تأليف م. ف. جيار، ترجمه الدكتور محمد غلاب وراجعه الدكتور عبد الحليم محمود،

(لجنة البيان العربي، القاهرة، 1956)؛ و:

ماريوس فرانسوا غويار

الأدب المقارن

مع مقدمة من المؤلف خاصة بالطبعة العربية،

ترجمة هنري زغيب

(منشورات عويدات، بيروت-باريس 1978).

(3) طبقاً للإحصاء الذي أجراه ديفيد دمروش في بحثه "أطر للأدب العالمي"، وانظر:

David Damrosch,

"Frames for World Literature", in:

Grenzer der Literatur: Zu Begriff und Phanonmen des Literarischen,

Herausgegeben von Simon Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer

(Walter de Gruyter, Berlin- New York, 2009), pp. 499-500.

(4) انظر:

Sukehiro Hirakawa,

"Japanese Culture: Accommodation to Modern Time", in:

Yearbook of Comparative and General Literature, No. 28, 1979, pp. 46-50.

(5) انظر:

Werner P. Friederich,

"On the Integrity of Our Planning", in:

The Teaching of World Literature,

Proceedings of the Conference at the University of Wisconsin, April 24-25, 1959, Edited by Haskell M. Block,

(The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1960), pp. 14-15.

(6) انظر:

Rey Chow,

"In the Name of Comparative Literature", in:

Comparative Literature in the Age of Multiculturalism, Edited by Charles Bernheimer

(The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995), p. 109.

ت: د. غسان السيد*

علـم الاجتمـاع في مدرســة الرواية الفرنسية المعاصرة*

آن باريير ودانيلو مارتوسيلي

لنبدأ من هذا السؤال البسيط والمستفز إلى حد ما: لماذا لم يعد علماء الاجتماع يقرؤون أعمال الروائيين الفرنسيين المعاصرين؟ في الحقيقة، إن القراءات الروائية لأكثر علماء الاجتماع تبدو نادرة وغير محددة.(إيلينا، 1998) لا يلتفت أكثر هؤلاء، عند رغبتهم في قراءة عمل روائي، إلّا نحو رواية القرن التاسع عشر، أو قد يصلون إلى بداية القرن العشرين بتقزز، ويشهد على ذلك، في فرنسا، غزارة الاستشهادات بمارسيل بروست. بعد ذلك قلما نرى مكاناً للإنتاج الروائي الفرنسي المعاصر.

إن هذا البعد، والخسارة التحليلية التي يسببها، هما الدافع لهذه المقالة. من أجل فهم المقالة، كان علينا أن نقارب، أولاً، التطابق الشديد بين النظرة الروائية، وعلم الاجتماع الحديث، قبل الإشارة إلى أسباب تباعدهما منذ عقود. علماء الاجتماع متعلقون بالشخصية الاجتماعية التقليدية، ووصف الأوضاع من خلال الدور، والزمانية السببية للحبكة، ولهذا لم يعرفوا طريق التواصل مع الغنى الموجود في التطورات اللاحقة للرواية. سنحاول، من خلال التركيز على هذه الأبعاد الثلاثة، إظهار الإمكانيات التي تقدمها القراءة التحليلية للروايات بالنسبة إلى الخيال الاجتماعي.

*مترجم وناقد وأستاذ جامعي من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

عودة إلى غزلية رعوية تحليلية

يجب علينا التوقف أولاً، إذن، عند التقارب التحليلي الكبير بين الواقعية الأدبية، والمشروع الاجتماعي الوليد.(ليبي، 1990) يصاحب العصر الذهبي للرواية الاجتماعية بداية التفكير الاجتماعي، حتى وإن كان التفكير الاجتماعي لن يجد تعبيره القانوني إلّا بعد عقود من ذلك. اقترب الخطاب الاجتماعي من الواقعية الأدبية بصورة متزامنة على الرغم من اختلافهما، واستطاعا، بذلك، ترسيخ نموذج متقارب من الوصف والتحليل. لقد تقارب كلاهما، بعضهما من بعض، في محاولة لتفسير التصرفات البشرية، وأعطيا دوراً حاسماً للتموضعات الاجتماعية وأوساطها.

كان الأمر يتعلق أولاً، بالنسبة إلى علم الاجتماع، كما بالنسبة إلى الواقعية، بانفكاك مزدوج. فمن جهة الرواية، تعلق الأمر بانفكاكها عن مرحلة ما قبل تاريخها الأسطوري والملحمي. إن الحط من مستوى الشخصيات، ورفع مستوى الأبطال النموذجيين أدخلا، بصورة تدريجية، الرموز والصفات الجامدة للسرد الملحمي، أو أدخلا البطولة في فضاء من الاختلاف والدقة النفسيين، وفي الوقت نفسه، أدخلا البطولة في فضاء من الأوضاع الاجتماعية المعقدة، والمتمايزة بشكل كبير.(بافل Pavel ، 2003) أما علم الاجتماع، فعليه أن يتخلص من فكرة الحياة الاجتماعية المنغرسة بقوة في قالب جامد من العلاقات الجماعية المشتركة، ويمكنه أن يحدد، لوحده، الحيوات، رابطاً بين الثقافات المتجانسة لأنماط من الأفراد. إن اختراق عوالم اجتماعية معقدة ومتمايزة، والمسارات الفردية الملأى بإمكانيات التطور، أو التشعب، ستصبح بالتدريج موضوعات للتحليل. إن ما فرض نفسه، إذن، والذي يمكن أن نعيد قراءته في التقاء المشروعين، هو نوع من الوصف الخاص للأفراد، الذي يضم صفاتهم إلى ملاحظات حول أماكن عيشهم، وينظم الأفعال والأحداث عبر الحبكات الممكنة، ويسمح بفهم صفاتهم، والأوضاع من خلال وساطة راو كلي الوجود.

اندمجت شخصيات روايات القرن التاسع عشر الكبيرة كلها بعمق في وسطها الاجتماعي. كانت سماتها الداخلية تعتمد بشدة، غالباً، على الوسط الاجتماع، إلى حد أن تفسير دوافعها يمكن أن يتطابق، بسهولة مع الوسط الاجتماعي. يضاف إلى

ذلك أن هذه الحالة النفسية تصبح، بشكل من الأشكال، حالة عامة حاضرة دائماً في أكثر الدراسات الاجتماعية: إن الماضي المستبطن عن طريق الشراكة الاجتماعية من المفروض فيه أن يفسّر تصرف الأفراد. إن ما كان مركزياً في هذه المرحلة التاريخية للرواية أصبح، بطريقة من الطرق، غطاء تفسيرياً لأساس المسار الاجتماعي. مما لا شك فيه أنه ضمن هذه اللعبة التي يبقى فيها عمل بلزاك Honore ، دائماً، السيد الذي لا ينازع، يكون الفرد نتاج بيئته، وعلى الكاتب، الروائي أو عالم الاجتماع، أن يحيط بخصوصيات هذه البيئة. لا يمكن فصل الفرد عن محيطه الذي يحدد تصرفه، ويفسّره.(1)

الحبكة الروائية هي، إذن، المعادل الوظيفي للفضاءات الاجتماعية التي يؤسسها علماء الاجتماع (أنظمة، أشكال، حقول)، التي من المفترض أن تولّد مجموعة من القوى المنمذجة لتصرفات الفاعلين. وسواء قدمت الحبكة مثالاً خاصاً عن هذا المجموع، أو عبرت عنه على شكل إيحائي أو مضمر، أو تلميحي،(بورديو Bordieu ، 1992)، فإن هذا لا يغير شيئاً في العمق. إن الزمانية الروائية نفسها في خدمة مبدأ التفسير، وفي خدمة شكل من السببية.(2)

مع ذلك، سيذهب الأدب بسرعة باتجاه معاكس لعلم الاجتماع للتخلص من ذلك، مع الطموح إلى تفسير بنيوي للتصرفات الإنسانية. منذ (الكوميديا الإنسانية، وساغا روغون – ماكوارت Saga Rougon – Macquart) اتجه الروائيون، إلى حد كبير، نحو الميل إلى رسم مجتمع كامل من خلال دراسة مختلف فئاته، وطبقاته الاجتماعية، وفهم تاريخ الرأسمالية من خلال المرابي، والرجل الشاب الطموح، والعامل، أو العاملة في التجارة الوليدة الكبيرة. أما علم الاجتماع فهو مستمر بالتعلق بالوصف الواقعي للشخصيات، بوصفه الآلية الوحيدة المقبولة للتأثير في الفرد، دون وجود ما يكفي من النظرات النقدية أحياناً. هذا قاد ميشيل زيرافا Michel Zeraffa (1971، ص. 161 – 162) إلى نتيجة متطرفة إلى حد ما، وبطريقة معاكسة لبداية سنوات السبعينيات من القرن الماضي: (الروائيون الواقعيون الحقيقيون، اليوم، هم علماء الاجتماع).

أسباب التباعد

إذا لم يكن مطروحاً هنا التتبع الدقيق، وخطوة خطوة، للمسار الطويل للانفصال بين الأدب وعلم الاجتماع، فإنه من واجبنا، من الآن فصاعداً، أن نضع علامات عمل لذلك من أجل فهم لماذا تلاشى التفاعل الأولي العميق بينهما بالتدريج.

تفكيك الشخصية الاجتماعية

إن الاهتمام، أولاً، بسبر التعقيد الداخلي للشخصيات الروائية، شيئاً فشيئاً، هو الذي سيؤدي إلى تشظي الشخصية الاجتماعية، بصورة كاملة، وهي الصارمة جداً، والوحيدة، وغير القادرة على الإمساك بحياة اللاوعي، وهي خليط حقيقي تعبّر عن الحالة الذاتية. إنه زمن يبرز التعقيد الداخلي، إن شخصية الواقعية الاجتماعية، التي هي مسبقاً، أكثر فردانية من شخصية الملحمة، أو من الروايات السابقة، سيتم باستمرار تجاوزها من شخصية روايات تدفق اللاوعي، ومن عوالم جيمس جويس James Jotce ، وفرجينا وولف Virgnia Woolf ، ومارسيل بروست Marcel Proust ، أو إيتالو سفيفو Italo Svevo .

إن حدة ذهن الشخصيات، وأعماق أرواحها غير المعروفة وغير المسبورة، والتنوع الكبير في الدوافع التي تحركها، هذا كله سيصبح، من الآن فصاعداً، المفاتيح. من المؤكد أن هناك مخاطرة بحجز الرواية، بصورة دائمة، ضمن خفايا الذات.

من الواضح أن هذا التحوّل حاسم من وجهة نظر اجتماعية خالصة. أولاً لأنه من الواضح أنه إذا كان سبر الشخصية يتم دائماً كصدى للاكتشافات الخاصة بالعلوم الاجتماعية والإنسانية، أو كموازٍ لها، فإنه لم يعد من الواجب التوجه إلى علم الاجتماع، من الآن فصاعداً، من أجل فهم الشخصيات. أصبحت الرواية، من الآن فصاعداً، شريكة طريق للتحليل النفسي، في النصف الأول من القرن العشرين، وهذه الشراكة منظمة إلى حد ما. على كل حال، إن فائدة الرواية من التفكيك متعدد الأقطاب للشخصية، والذي يتركها، بصورة نهائية، محرومة من مركز قيادة، جعلت الحوار مع علم الاجتماع صعباً: من فترة قريبة جداً، وتحديداً

اعتباراً من بداية الاهتمام بموضوع الهوية، اندفع بعض علماء الاجتماع، ولكن بخجل، من أجل سبر هذه الأبعاد.

ولكن هذا الوضع للتساؤل النقدي ليس الأول. هناك تغيّر ثان عميق أيضاً، يضاف إلى الأول، وحدده جان بول سارتر (1948)، بحماس بوصفه انتقالاً من أدب الصفات إلى أدب مواقف خاصة في المسرح. وصفت ميلان كونديرا Milan Kundera ذلك بأنه تحول أوسع، من الصعب حصره بتأثير مدرسة فلسفية واحدة، والذي يعود تاريخ ولادته إلى قبل عشرين أو ثلاثين سنة من الوجودية، مع عمل فرانز كافكا Franz Kafka . تحول فن الرواية، إذن، من وجهته النفسية، إلى وجهة التحليل الوجودي بهدف توضيح المواقف الذي يهتم بالجوانب الأساسية للشرط الإنساني. (سواء كان لـ ك طفولة سعيدة أم بائسة، وسواء كان دلوع والدته، أم تلميذاً في ميتم، أم كان وراءه حب عظيم أم لا، فإن هذا لن يغيّر شيئاً في قدره ولا في تصرفه). (كونديرا، 2005، ص. 80) إن مسألة معنى الوجود تتفوق على الفهم النفسي في رواية الموقف.

إذا كانت المواقف توضح وجوداً، فذلك لأنها تسمح بالحديث عن هذا الجزء من الواقع، الذي، على الرغم من كونه حاسماً، فإنه يفلت من التأثير العرضي، (غودار Godart ، 2006) مهما كانت الأشكال المعطاة لهذه المواقف مثل التصنع، والخطأ، أو المحاكمة، والعبث، أو التجارب التي تسمح بطرح هذا المركز للوجود مثل التقزز والضيق والقلق والوحدة. يواجه الإنسان، دائماً، التحدي نفسه: الإضاءة بنفسه على موقف يعلم، مع ذلك، أنه مبهم. إنه انعكاس فهمه علم الاجتماع، غالباً، بوصفه نتيجة لتجارب الاغتراب.

تفكك البراءة الخيالية وتحولات التجريب الشكلي

وصل عصر الشك إلى الشخصية التي تعد صفتها لصاقة كبيرة تغطي على الحقيقة النفسية (ساروت Sarraute ، 2002)، كما وصل الشك إلى الحبكة. تبدو الأشكال التقليدية للسرد قد تغيرت بعمق بسبب التنوع الكبير في البنيات الثقافية للعالم المعاصر. (بوتور Butor 1992، ص. 10)

في عالم غير واضح، لدى الروائي إحساس أنه لم يعد قادراً على تقديم قصص بالمعنى الدقيق للكلام، أو أنه يقدمها بعد تجريدها من كل سذاجة، ويجبر القارئ على عودة تحليلية دائمة إلى البنية السردية نفسها، وعلى نسيج عنكبوت رمزي ينسج علاقته بالعالم. يمكن للرواية حتى أن تصبح سيرية ذاتية إلى حد أنه يصبح من المستحيل، أحياناً، تمييزها من رواية من يتكلم. إن تدفق اللغة تحدد التفكك لكل شخصية لصالح كائنات أخرى، ذات وضع غير واضح، حيث يتوقف الكلام عن أن يكون موضوعاً لاحتكار الحكي من قبل الكاتب أو الشخصيات، أو حتى من اختلافاتها للأنا المخفية، من أجل أن تصبح قدرة مشتركة مع موضوعات، وقوى، ومواقف ضمن فضاء أو فيض لا يتوقف من الكلمات أو البنيات الثقافية، التي لا يمكن لأي سرد أن يحيط بها بصورة كاملة.

ليس غير عادل، إذن، النظر إلى الرواية الجديدة على أنها لوحة معقدة توضع موضع شك عميق، ونهائي من وجهة نظر المعرفة والرواية التقليدية. هناك نتيجة أكثر قطعية تتوضع عند ملتقى نقدين متوازيين: فمن جهة اللسانيات البنيوية وعلم العلامة، ومن جهة أخرى توجد مجموعة تحليلية أكثر سعة لنقطة التحول اللساني في العلوم الإنسانية والاجتماعية. في الحالتين أدخل الروائيون إلى برامجهم تساؤلات نقدية، بطريقة ما، تتعلق بالكتابة ووصف العالم.

روايات غير اجتماعية كثيراً؟

كانت هذه التطورات حادة خاصة في فرنسا إلى حد معارضة أدب فرنسي متورط في وصف الحالات الداخلية مع أدب أنكلو – سكسوني بشخصيات مرسومة بطريقة أكثر أسلوبية، وغالباً بطريقة أحادية، ولكن بوصف اجتماعي أكثر دقة وعمقاً، حيث الحبكة تتفوق على العناصر الأخرى.

إن وضع التخييل موضع تساؤل عبر مختلف أشكال التجريب السردي، وهذا الحماس (لتخليص الرواية عمّا يبدو أنه يعرّفها) (بورديو، 1992. ص. 335)، لم يؤد، بشكل من الأشكال، إلّا إلى زيادة الشرخ الحقيقي فعلاً في فرنسا خلال القرن العشرين كله، بين التخييل الروائي والتحليل الاجتماعي.

بالنسبة إلى دانييل سالیناف Daniele Sallenave (1997 ، ص. 98 – 99) تكمن المشكلة، تحديداً، في إرث الروايات الواقعية العظيمة، التي كانت موضوعاتها الرئيسية قد صودرت من خلال وصول العلوم الإنسانية والاجتماعية. لم يبق إلّا ميل متطرف للفن من أجل الفن، وهو الذي تبناه غوستاف فلوبير Gustave Flaubert ، ولكن ذلك مستقل عن أي ادعاء للتعبير عن العالم أو التاريخ. تتتابع الإثباتات وتتوحد، إذا كانت الإدانة تتجاوز فرنسا كثيراً (كونديرا، 1993، ص. 44)، فإن فرنسا ستكون، مع ذلك وبصورة خاصة، في قلب الأزمة، وذلك يبرر المقارنة مع آداب أخرى نجحت في ربط التجديد الموضوعاتي، بالتجديد الشكلي، وفي المقام الأول الأدب الأمريكي الشمالي أو الجنوبي (دوتورتر Duteurtre ، 2000، ص. 230).

هذه الأزمة الحادة هي التي ستفسر الانفتاح الاستثنائي والتعويضي لفرنسا على الآداب الأجنبية، والسرعة التي تستوردها وتترجمها (أنديرسون Anderson، 2005 ، ص. 91). وهذه الأزمة هي التي ستفسر، أيضاً، النجاح الحالي للرواية السوداء، في قدرتها على إظهار أفراد على اتصال بالأحداث والقوى الاجتماعية التي تتجاوزهم.(3) باختصار، لا يحب علماء الاجتماع ولا يقرؤون، مثل كثير من القراء، إلّا الروايات التي تذكّرهم بما يعرفونه سابقاً.

18 – على كل حال، هذا الخطاب الذي يتراجع، إذا كان، مثلما نراه، مصاغاً، خاصة داخل الحقل الأدبي، يبدو أنه يسوّغ، إلى حد كبير، عدم اهتمام علماء الاجتماع بتطور الرواية الفرنسية المعاصرة. لقد فقد الخطاب قدرته على الحديث لعصره ومجتمعه عن عصره ومجتمعه، وحصر نفسه ضمن اسمية (الاسمية مذهب فلسفي يقول بأن الكليات لا وجود لها في الواقع ولا في الذهن، وإنما هي مجرد ألفاظ أو أسماء تدل على عدد غير محدد من الأشياء) نرجسية لا معنى لها، والتي تخفي لعباً شكلية عبثية للكتابة. سيكون هذا الخطاب، إذن، غير اجتماعي.

الكلمة الكبيرة انطلقت، والشتائم الأسوأ التي يمكن لتأثيرها أن يكون غريباً من وجهة نظر عالم اجتماع ..... يبدو أن القداس قد قيل، ويعاد قوله.

إعادة وصل الخيط

من خلال العودة إلى محاكمة جزء جيد من النتاج الفرنسي المعاصر، يبدو لنا أنه من الممكن إعادة وصل الروابط بين الرواية، وبين علم الاجتماع، وهذه المحاكمة لا تقنعنا أبداً لأسباب كثيرة. فمن جهة لا تبدو هذه المحاكمة عادلة كثيراً في تنوعها، ولأسباب كثيرة أيضاً. ومن جهة أخرى، لأن فيها، في العمق، ما يدهش، من وجهة نظر بعض الأحداث الداخلية للعلاقات بين الأدب وبين العلوم الاجتماعية. في الحقيقة، إذا قبلنا ذلك، فإن أجزاءً كاملة من الحياة الاجتماعية ستكون، أحياناً، غائبة فيها، بدءاً من العمل. ألم تكن تلك هي الحالة، أيضاً، في Honore ، لبلزاك نفسه عندما وصف، على هامش غابة فرنسا الرأسمالية، مجتمعاً من أصحاب الدخل المحدود، والنبلاء في الأرياف؟ مع ذلك، ومقابل هذه الملاحظة، تأتي عبقرية كارل ماركس من تساؤله حول الدلالات التي يمكن أن يسببها هذا الغياب، خاصة وبتجاوز ذلك، العثور، في قلب الكوميديا الإنسانية على التحليلات الروائية الأكثر عمقاً، للمجتمع الرأسمالي الوليد. ألا يمكن طرح فرضية أن ذلك يعود جزئياً، على الأقل، لأن علماء الاجتماع بقوا هنا عند تصور محدد وقديم للشخصية والحبكة الروائية، وأن اجتماعية الرواية المعاصرة بقيت عندهم لا يمكن الوصول إليها تحديداً؟

عند طرح هذه الفرضية، أي الروايات، هل يجب، إذن، قراءتها ووصفها، من أجل إحياء هذا الحوار الجديد؟ الرواية الفرنسية المعاصرة فضاء معقد وغير متجانس، لا يمكن لأي تصنيف شكلي أن يحصرها ضمن كتلة واحدة. يضاف إلى ذلك، يبدو أن القطيعة التحليلية بين المدارس والحركة الأدبية قد أفسدت، بصورة خاصة منذ سنوات السبعينيات من القرن الماضي، لتصبح متنافرة، بصورة كاملة، خلال سنوات الثمانينيات، مما أدى إلى منع تناوب حقيقي. مع ذلك، وعلى مستوى عال من التجريد، ليس من الخطأ الإشارة إلى أن القارئ موزع بين رواية تبقى بالعمق مخلصة لطروحات الواقعية الأدبية، ورواية تجريبية وصلت إلى مأزق كبير. وعليه، يبدو لنا أنه يمكن البحث بين هذين الخيارين، بوصفنا علماء اجتماع، ومجموعة غير متجانسة من الروايات التي تتقدم بحثاً عن إمكانيات

جديدة من السرد والتحليل للحياة الاجتماعية. يبدو لنا ممكناً، إذن، ودون الادعاء القيام بأي مشروع للتصنيف، الإشارة إلى بعض الأعمال، وسط هذا الضياع الحالي. ضمن هذا المنظور، ومن خلال قراءة من هذا النوع، يمكن التقاط ميزتين كبيرتين.

تبدو الميزة الأولى سلبية ظاهرياً. الروايات التي يمكن التقاطها هي رواية " الما بعد"، مثل (مالابو Malabou ، 2005 ، هيلر، فيهير Heller, Feher 1998). ضمن هذا المعنى، يمكن تصنيف هذه الروايات بأنها روايات ما بعد حداثية. وهي تخلف كلها روايات الطليعة، ومشروعها لتدمير اللغات كلها. وهي تصل إلى هدفها، بطريقة من الطرق، بعد التصورات المتتابعة للشخصيات، وبعد البراءة السردية، وكذلك بعد تفكيكها. مما لا شك فيه أن العودة إلى السرد هي الأكثر دلالة على هذا الانحراف، مع التوقف عن الأخذ بتقليد حقيقي للقطيعة، دون العودة، مع ذلك، إلى البراءة السردية للفترة السابقة (Blanckman ، 2000).

الميزة الكبيرة الثانية أكثر إيجابية. إن رواية الما بعد هي رواية انتقالية، واتجهت، بصورة جذرية، نحو العالم، ونحو الكائن، مع الاحتفاظ، باستمرار، بالذاكرة القادرة على التساؤل حول ممارساتها الخاصة.(فيارت & فيرسيه Viart & Vercier ، 2005 ، ص. 495) اشتغلت الروايات على المكتسبات السابقة، دون التخلي عن الإرث، ولا الاهتمام كذلك بشروطها لترث، وهي تسبر الموضوعات الأكثر خلوداً للمعرفة الروائية، مثل المسائل الرئيسية لعصرها.

لا تتقاسم كل الروايات الفرنسية المعاصرة حقيقة هذه الميزة المزدوجة، ومع ذلك، هذه حالة نوع معين من الروايات التي، مع احتفاظها بميل استكشافي، أعادت العلاقة مع جمهور كبير، أو هو في حالة ازدياد متواصلة.(4) على علم الاجتماع أن يستمد من هذه الروايات ما يغذي خياله، عبر هذه الأشكال الجديدة من المعرفة الروائية، لأن هذه الروايات، كما سنرى، تجهد لإيجاد آليات جديدة للوصف والتحليل لثلاثة عناصر تأتي بأشكال مختلفة، من أجل تقويض الواقعية القديمة من جهة، ومن جهة أخرى، تقديم طرق استكشاف أخرى:

- ستؤدي هذه العناصر إلى وضع الشخصية الاجتماعية في محيط غير مريح
- إظهار حدود مفهوم الدور مع تغيّر المواقف.
- فحص الظروف الدقيقة التي سيكون فيها العالم الاجتماعي مسرحاً لها.

الشخصية بعد الشخصية

تصفية الشخصية الاجتماعية

لنقل ذلك من البداية: لا يأتي الانطباع من اللاجتماعية الظاهرة في بعض الروايات الفرنسية المعاصرة من إغفال أو غياب وصف الظروف الاجتماعية. إذا كان هناك روايات تقدم شخصيات تنتمي إلى الطبقات الوسطى، مع تنوع داخلي كبير، فإن بعضها الآخر يقوم بالغوص عميقاً في البيئات الاجتماعية. من المؤكد أن حياة العمل في هذه الروايات غير حاضرة كثيراً (5)، ولكن هذه ليست هي الحالة خارج العمل، وأوقات التسلية، والحياة الخاصة، وأوقات الفراغ للحياة الاجتماعية التي توصف، أحياناً، بدقة كبيرة. كما توصف أيضاً بتوسع الأمسيات الوحدانية التي تمضي أمام التلفاز، ووجبات الأكل بين الأصدقاء أو العشاق، وحفلات فاشلة أو ناجحة ، مثل الجلسات الكثيرة للحياة الحديثة. أخيراً، صحيح أن بعض الروايات تقدم مشاهد اجتماعية، بما في ذلك في تصنيفها الحالي، وتقدم مظاهرات، واعتداءات في الشارع على طالب شاب برجوازي من قبل شباب الضواحي، وتفاعلات القسم الذي يوجد فيه سائقوا تكسي، وعمال، ومراقبون، ويقومون بأدوارهم كسائقي تكسي، وعمال، ومراقبين، وعدد من المظاهر الحية الناجحة والقابلة للتصديق، بكلمة واحدة واقعية.

ولكن إذا كان الجانب الاجتماعي حاضراً ومستمراً، ويطرح غالباً، وبطريقة مؤثرة، فذلك لا يعني، في النهاية، شيئاً كبيراً. لا يتعلق الأمر فقط بأن الروائيين يرفضون الاعتراف بالبعد الاجتماعي للمواقف والطباع: إنهم، بالعكس يشيرون إلى هذا البعد، إلى حد كبير، وهم لا يقومون، هنا تحديداً، إلّا بالتلميح، وغالباً بطريقة فجة خاصة. إذا كنا نعرف جيداً، أنه في الروايات الحالية، ما الذي يفعله الأبطال، وموقعهم الطبقي، وأذواقهم في الاستهلاك، وأعمالهم، فإن هذا كله لا يقول لنا، في العمق، شيئاً كثيراً عنهم.

إن القول إن الشخصيات هي شخصيات اجتماعية أو نمطية، لا يقدم مساعدة كبيرة إلّا محاولة الاحتفاظ بالحواجز سليمة، والتي تبدو هشة. الشخصيات، المصنفة والمعاد تصنيفها، تتزلق بين التصنيفات. إن الحوار الحقيقي والضروري والمثمر بين علماء الاجتماع وبين الروائيين حول الشخصية يجب، إذن، على كل حال في المرحلة الأولى، قبول هذه الملاحظة الأساسية. وفي ظل فضيحة كبيرة لبعض علم الاجتماع، لم تعد الحالة الاجتماعية للشخصيات، من وجهة نظر المعرفة الروائية، علامة تحليلية مثمرة. أو على كل حال، تبدو هذه الحالة، من الآن فصاعداً، غير كافية بصورة أساسية.

الاجتماعي بوصفه ستاراً

مما لا شك فيه أن الروايات المدروسة تقارب ما لم يكن يجرؤ بعض الخطاب الاجتماعي على الاعتراف به قبل سنوات طويلة. وهو أن الموقف الاجتماعي هو مصدر غير واضح لا يساعدنا على الإمساك الشخصي بالآخرين أو بذواتنا. تسمح العناصر الموضوعية بتحديد الشخصيات، وتصنيفها اجتماعياً، ولكنها لا تسمح لنا، في الواقع، بامتلاك أي معرفة أساسية عنها. وفي الوقت الذي تركّز فيه الممارسة الاجتماعية الأساسية على تقديم وصوفات جامدة حول العالم الاجتماعي، فإن عبقرية الرواية المعاصرة تسعى إلى سبر المظاهر الملموسة لما بعد الشخصية الاجتماعية.

إن البعد، في بعض الروايات، عن المنظومة التقليدية للوصف الروائي والاجتماعي تم توضيحه كما هو، بصورة كاملة. مثلاً، في أكثر أعمال باتريك موديانو Patrick Modiano ، إن تقديم التفصيلات الشخصية هي من أجل منع أي عملية وصول حقيقية للشخصيات. نادراً ما عرفت طريقة المعرفة التي أوصى بها علم الاجتماع تكذيباً جذرياً إلى هذا الحد. وصل التمرين إلى نهايته في (دفتر العائلة Livret de famille ، وفي شارع المحلات المعتمة Rue des boutiques obscures). إن الجهد الكبير للمؤلف لكي يقدم لنا إشارات اجتماعية مثل العمر، ونوع الجنس ، والمهنة، والحياة المدرسية، وعناصر شخصية وعائلية، والحالة المدنية هو،

بالعكس، يتناسب مع الإحساس بالألفة التي أقمناها مع الشخصيات. وهكذا تم تزيين النص بمعلومات من مصادر مختلفة تتناول الشخصيات غير المعروفة هوياتهم، من أجل القول إن وضعهم المدني محدد. هنا يقوم الروائي بنقد جذري لعقلنة العالم من خلال التجربة المعيشة للأفراد: إن حالة هؤلاء الأفراد إدارياً لا تفيدنا في شيء من أجل فهمهم.

من هذا البعد للتصنيفات الاعتيادية للعلوم الاجتماعية، يستخلص الروائيون، أحياناً، تصنيفات تزداد تعقيداً وبعيدة عن الواقع مثل الموسوعة الصينية الخيالية التي تحدث عنها جورج لويس بورج Jorge Luis Borges . تزدحم الروايات، إذن، بالتصنيفات المعارضة الهزلية التي تختلط بالمعنى العام، أو بالتصنيف الكيفي الأكثر ظهوراً: مثل الشقر مع الهتشكوكيين أو البيرغمانيين، أو أيضاً مع الوحيدين، والمهمشين، والفاشلين، (جان إيشينوز Jean Echenoz ، الشقراوات الطويلات، ص. 65)، والناس الذين لا يعرفون شيئاً عن الحياة وعن الآخرين (باتريك موديانو، ملابس الطفولة، ص. 42)، والمجموعة الصغيرة من المقاومين، والمجموعة الكبيرة من الجبناء (جينيفييف بريزاك Genevieve Brisac ، عطلة نهاية أسبوع للصيد في البحر، ص. 113)، والرجال الذين يتكلمون قليلاً ويضحكون قليلاً، ويعتذرون قليلاً، ويتباهون قليلاً

(إيريك هولدر Eric Holder ، رجل السرير، ص. 23)، والنساء اللواتي ينتقمن، والنساء اللواتي يبكين (أغنيز ديزارت Agnes Desarthe ، خمس صور لزوجتي، ص. 142).

إن الإشارات المنتظمة لفشل هذا التعبير عن الاجتماعي ازدادت كثيراً في الروايات: " عامل غامض لإدارة غامضة"، (فيليب ديليرم Philippe Delerm، مستهلك الوقت، ص. 28 – 29)، والرجال" الذين يعدون كوادر في الأماكن المحجوزة، هذا لا يعبر عن شيء"، (إيريك هولدر، المراسلة، ص. 9) إن التعريف بالهوية الشخصية ليس له أهمية كبيرة، وقيمته الإخبارية ضعيفة:" كان الوقت متأخراً عندما سألني عمّا كنت أفعله في الحياة. أجبته بأنه من الصعب القول، ولكنني كنت أشتغل لحساب شركة، ولا يمكنني قول العكس. على كل

حال، كانت حياتي الحقيقية في مكان آخر، على هامش الصعوبات" (كريستيان أوستر Christian Oster ، المغامرة، ص. 95). لم يتردد بعض الروائيين، من أجل شرح ما يريدون، في تقديم الجانب الساخر من التحقيقات، سواء كانت بوليسية .... أو اجتماعية" (جينيفييف بريزاك، رؤية حدائق بابل).

ممثلون – شخصيات في مواقف فردانية

بعيداً عن هذا الجرح النرجسي الذي أصاب علم الاجتماع، يجب أن نفهم كيف استطاع الروائيون، على الرغم من كل شيء، تقديم شخصيات في مواقف اجتماعية.

في الحقيقة، إن الموقف الرئيسي المتخذ هو وصف الشخصيات عبر عدد من التفصيلات المتفردة إلى حد كبير، مثل الهوس بشيء بسيط له دلالة الذي" قرع صحيح" (جان مارك روبير Jean – Marc Roberts ، قضايا شخصية، ص. 94) إن الخاص في هذه التفصيلات، من خلال إعادة تموضعه بالنسبة إلى التقليد الواقعي، هو أنها ابتعدت أدبياً عن استحضار هذه البيئات، التي قدمت لوحدها الوصف. ولكن هذه القائمة الطويلة والمتعددة والمتناقضة والتعسفية لهذه الحركات الصغيرة، والعادات المستحكمة، والتفصيلات البسيطة الخاصة بالملابس، ليس لها، في النهاية، معنى إلا العودة لنموذج الشخصية الاجتماعية التي تسعى إلى الإشارة إلى موتها النهائي. (ما هو الفقير اليوم؟) تتساءل شخصية في رواية لبينوا دوتورتر Benoit Duteurtre . من الواضح أن اقتراح الجواب لا يمكن إلّا أن يثير شكنا: " أحدهم الذي يأكل كثيراً من السكريات؟" (بينوا دوتورتر، المتمرد، ص. 14)

إن التميّز التحليلي لشخصية ما من خلال تفصيلات مجتزءة، بعيداً عن أي استناد إلى نمط اجتماعي، لا يمكن أن يعد تجديداً مطلقاً، وتمتد التصفية لتركز على المواقف، والمشاهد، والتجارب التي يمكن القول إنها تتشكّل مسبقاً ضمن مجتمع يوحد التجارب الاجتماعية ضمن نسب لا يشك فيها. إن الذي يسيطر على تقديم المواقف هو التعبير عن الحركات المفروضة، والكلمات المكتوبة على

لوح غير مرئي.(جينيفييف بريزاك، إجازة نهاية أسبوع في الصيد في البحر، ص. 55)، والأحداث المتتابعة المتأثرة بشدة بظروف الزمن، والفضاء، والتفاعلات. إن الحياة المنشودة، الحياة الحقيقية، الحياة الخالصة تميل إلى أن تكون أحداثاً غير شخصية، تختفي فيها الفردانية مع الاعتقاد بالكمال. تشكّل الثقافة الجمعية مجموع تجارب الحياة، بعيداً عن الانتماءات الاجتماعية فقط. مع ذلك، نحن نعلم اليوم أن ذلك هو الحد الرئيسي لفرضية المجتمع الجماهيري، ويجب معرفة أنه لم يعد يوجد وساطة حصرية بين نماذج المشاهد التي قام بها ممثل وبين موقعه الاجتماعي.

انقسمت الشخصية الاجتماعية في الروايات، إذن، بطريقتين متكاملتين، فاتحة مجال الوصف لأقصى حالات تفرد الشخصيات، كما أنها تعيد وضع هذه الفردانية ضمن تنميط معيش خضعت هذه الشخصيات لها. في مواجهة هذه الحقيقة، وفي هذه الروايات ما بعد الحداثية، تظهر الشخصية الاجتماعية دائماً في حالة إزاحة، وحالة عجز عن الفهم مقارنة بحالة الفردانية القائمة، وبحالة إفراط بالشخصانية من وجهة نظر تنميط الحيوات. يهدف تنميط الحياة إلى التعرف على وجود فضاء متجاوز للممارسات الاجتماعية، وغير القابل، غالباً، لأي اختزال موقعي.

التحليل الموسع للمواقف

يضاف إلى هذا السبر الأول سبر ثان من جهة المواقف. من المعروف أن مفهوم الدور، في علم الاجتماع، هو الذي استخدم غالباً من أجل وصف الأفراد. يقوم الدور بدور الرابط بين البنيات الاجتماعية وبين الممثل، عبر ربط نماذج التصرفات بالأوضاع المختلفة أو المواقف التي يؤديها. وبذلك يضمن الدور استقرار التفاعلات وتوقعها، من خلال الإشارة إلى التصرف المنتظر لشخص من شخص آخر بالنظر إلى المكانة التي يحتلها ضمن منظومة اجتماعية معينة. تتقاطع نظرية الأدوار، بذلك، وبصورة طبيعية مع الرسم البياني لشخصية اجتماعية، أي مع طريقة تصور الوصف الروائي. ولا تزال هذه النظرية تقوم بهذا الدور. مع ذلك، ومن خلال استخدامها الدائم، يزداد عدد علماء الاجتماع غير الراضين عنها، دون أن يكون من الممكن،

حقيقة، العمل على تقديم رؤية بديلة. الموقف، في الإنتاج الأدبي، شيء آخر. يقدم بعض الروائيين وسائل أخرى، دون المواجهة المباشرة لهذا المفهوم. وبسبب ضيق المجال، سنكتفي بذكر وسيلة من هذه الوسائل، وهي الأجواء.

الحداثة والأجواء

36 المهنية، مثل الحياة الخاصة، نحن نرى أشخاصاً، وأشياء، أو مواقف متأثرة بالأحاسيس التي تثيرها، من خلال النظرة الشخصية جداً اتجاهها. تحوّل الحياة اليومية بعض الأفعال، مثل عشاء في مطعم، أو زيارة إلى متحف، أو مشهد موقع أثري، او التنزّه في مدينة، إلى ارتياد إلى أماكن ذات دلالة تزيد الرغبة في استهلاك كمي بالمعنى الدقيق للكلمة. في الحقيقة، إن الاستهلاك العادي هو الذي يدفع، بازدياد، إلى بيع خدمات وسلع على شكل أحداث وتجارب سواء تعلق الأمر بالسفر أو حضور مناسبات فنية، أو حتى المشاركة فيها.

إن وعي الأفراد والحساسية التي تزداد إلى حد كبير، وبخلاف التجارب المستمرة وتنوعها، يعملان على تركيز الوصف الروائي. يشهد الروائيون، وأحياناً شخصياتهم، بسعادة على الحساسية الشديدة اتجاه كمية الأشياء المشتركة، واتجاه تدرجاتها، وارتداداتها عليهم هم وعلى طريقتهم بتبنيها أو الابتعاد عنها. من أجل قول ذلك بطريقة علم الاجتماع القانونية، يبتعد سبرهم عن الاجتماعي المشترك بمقدار ما يبتعد عن الاجتماعي الجماعي. إن المعرفة الروائية التي يقدمها الروائيون تتطلب أن تكون العلاقات الاجتماعية أكثر حميمية مما يريد أن يظهره تصور جماعي، وأكثر تأثراً بنفوذ نوع من رؤية العقلانية، ولكن أكثر تباعداً مما يثيره الحنين إلى تصور جماعي. يقوم الروائيون، بين هذين التحليلين، بسبر وسيلة جديدة من الوصف للأجواء.

إن الأجواء، بوصفها وسيلة للإمساك بالمواقف، هي ثمرة زيادة الحساسية الجمالية الخاصة بالحداثيين، وهي كلها جديدة بالنسبة إلى علم الاجتماع باستثناء واحد. جعل جورج سيميل Georg Simmel ، 1989 من الأجواء السمة الرئيسية لأشكال من الفردانية الخاصة بالقرن التاسع عشر، وسماها، تحديداً، كيفية لكي تعارض الفردانية الكمية الخاصة بالقرن الثامن عشر. وهو جعل من هذا

التوتر أحد العناصر الأساسية لمفهومه عن الحداثة. مع ذلك، لن نجد، في أعماله، ولا عند خلفه، أثراً لرغبة واضحة للدخول في نظرية الأجواء.

مع ذلك، إن لغة الأجواء اليوم هي لغة عفوية منتشرة اجتماعياً وحتى أنها أصبحت موضوعاً في علم الاجتماع (فولبيان، Vulpian، 2003). كيف لا نندهش من الاستخدام المتكرر لمفهومات من هذا النوع في اللغة اليومية لحياة العمل، وفي حياة التسلية، واللقاءات الاحتفالية؟ إن الجو الجميل يكون، أحياناً، هدفاً، ومكافأة، وفعلاً ذاتياً، أو على الأقل فعل رضى، والجو السيء يزعج ويوتر، ويدفع إلى الهروب والبعد. يكون الجو بارداً أو حاراً، بحسب الاجتماعات، وحفلات الشوارع، وحضور هذا أو ذاك. في مواجهة هذا التكاثر، ألا يمكن التفكير بأن الخيال الاجتماعي يمكن أن يتعلم من المعرفة الروائية؟

وصف الأجواء

الأجواء ليست وجهاً آخر لنظرية الأدوار، ولا طريقة لإكمال حدودها، أو تحديدها. إنها وسيلة أخرى لوصف المواقف، وتشتمل مسبقاً على الأدوار، محددة المادة التي تسمح لها بالانتشار. وهي توضح، بذلك، ما يجب، ربما، تسميته علم الأرصاد الجوية للحياة الاجتماعية. يضع هذا العلم، في مركز التحليل، المفهوم الكيفي للسياق وللموقف، بعيداً عن هذه التوقعات المسبقة والمقبولة من المرجعيات الأخرى كلها، يتحدد الموقف عبر الحساسية، والشعور، والانطباع، والعاطفة، وكذلك عبر تفسيرات هذا كله. لنستخدم صورة تقترح فيها ناتالي ساروت Nathalie Sarraute بنية علمية نفسية انطلاقاً من دراسة التوجهات، ويقترح الروائيون المعاصرون نوعاً من البنية العلمية الاجتماعية انطلاقاً من دراسة الأجواء.(5)

وبسبب ضيق المجال، لن نقدم إلّا بعض الأمثلة لفئات يمكن الحصول عليها انطلاقاً من الوصوفات الرومانسية.

يمكن تعريف الفضاء الجوي بوصفه جواً يشتمل على بعض الأماكن، واللحظات أو الأشخاص، وهو يتميز بصفة الاستمرار، والديمومة ويمكن إعادة إنتاجه. تفرز الكنائس، وبيوت الأطفال، ويوم الأحد جواً، أي إطاراً لتصور

متكرر يسقط على العالم أو يندمج به. العلاقات العائلية، وأحياناً العلاقات الحميمة لها أيضاً جوها الخاص، لأن الأفراد يشاركون فيها بعدد من الانطباعات والمشاعر الثابتة والتي يجدونها عند كل لقاء. الأجواء، إذن، هي نتاج القدرة على الوصول إلى مجموعة من الانطباعات المتشابهة مهما كان سبب دافعها، وذلك في العلاقة مع الآخر، وفي مكان وزمان معينين: مثل الذكريات، والحالات الماضية للذات أو القناعات، والإحساس بالأمن أو الانزعاج. كلما كانت العلاقة طويلة ومستقرة كلما كان نسق الإحساس غنياً بالقوة، ولن نندهش، مثلاً، من رؤية هذه الطريقة من الوصف، غالباً، للعلاقات مع الأم. إن نجاح أو فشل زيارات أماكن الطفولة، التي توصف مئات المرات، يعتمدان، أيضاً، على القدرة أو عدم القدرة على العثور على مجموعة من المشاعر (فيليب ديليرم Phillipe Delerm، صيف للذكرى، ص. 36، وآني إيرنو Annie Ernaux، المكان، ص. 105، جان فيليب توسان Jean – Phillipe Toussaint، ممارسة الحب، ص. 159). لبعض الأماكن جوها الخاص، مثل الكنائس التي تحتوي، بعيداً عن قضية الإيمان، على مجال قديم من الدلالات الرمزية، والانطباعات الجمالية المستقرة، وحالة تأملية صامتة (جينيفييف بريزاك، الأخوات ديليكاتا، ص. 22، جان إيشنوز، خط غرينيتش).

المناخات تختلف عن الأجواء من خلال تنوعها الكبير في الزمن وفي الفضاء. للمناخات، غالباً، طبيعة إسقاطية، ولها سمة المحدودية والوقتية. وهي ليس بالضرورة متفردة، ولكن، وعلى الرغم من كل شيء، يصعب إعادة إنتاجها، وهذا ما يوحيه تشابه الأحوال الجوية. وهي تتنوع بالحدة والقوة، ويمكن أن تكون بكثافة منخفضة مثل نجمة في خلفية الموقف، أو احتلال مقدمة المشهد، وتصبح هي الموقف نفسه. إن إخراج علاقة من سياق، مثلاً، يكفي لوضعها في وضع سيء: يكفي رؤية الأخت في قهوة، وليس في بيتها، للإحساس بانزعاج مناخي يسيطر على جوانب الموقف الأخرى (باسكال روز Pascale Roze ، تكلم معي، ص. 27). المناخات تحدد، على كل حال، التقويم الكيفي لعدد من الأفعال والمشاهد، واختلافاتها البسيطة، على الرغم من هويتها الموضوعية مثل سيكارة قبل وجبة

الطعام أو بعدها، خلال حركة إغراء أو بعد جلسة حب.... عندها لن تكون السيكارة هي نفسها (إيريك هولدر، ذكور متفردون، ص. 36). انطلاقاً من نظرية الأجواء، تسمح الروايات، مثلاً، بتمييز الصداقات الجوية، التي توصف، أحياناً بالصداقات الذكورية، ودائماً عند إيريك هولدر، من الصداقات الأنثوية ومناخاتها (جينيفييف بريزاك، إجازة نهاية أسبوع في الصيد في البحر).

تسمح أجواء أخرى بتحليل ما يفلت تحديداً من كل تصنيف عبر توقعات مسبقة في العلاقات البيشخصية، والتي، مع ذلك، تطبعها وتشكلّها. تأتي الأمواج من الخارج، من شخص، من موقف، وهي تصل إلى ذلك الذي يشعر بها، وتدخله في جو الآخر الذي يدرك قوتها إلى حد ما. وهي تسمي وتميّز العلاقة الخاصة بين حالته العقلية الخاصة وبين إشعاع شخص أو عدة أشخاص آخرين، ويتم الإحساس بها بطريقة مؤقتة أو دائمة. من غير المفيد، إذن، الاستفسار عن مصدرها. وهي ليس لها حقيقة أخرى غير الحقيقة التي يمنحها إياها الاستعداد لقراءة على درجة عالية من الكمال. ولكن تحت هذا الشكل، وفي هذا الجو يتم إدراك الأحداث. تضع الأمواج كلمات فوق الاهتزازات الجيدة أو السيئة، متنافرة أو متجاذبة ببطء. وبكثافة بطيئة تنبثق من تفصيل، ومن هواء، ومن مظهر، ومن حضور مطمئن أو مقلق إلى حد ما، والذي يتيه، بطريقة لا يمكن تفسيرها (ليدي سالفير Lydie Salvayre ، الحياة المشتركة، ص. 12)، من " لا أعرف ماذا والذي يزعجه دائماً"، (فيليب بيسون Phillipe Besson، الفصل الأخير، ص. 13)، ومن " إحساس غريب من الثقة، والإحساس بالأمن"، (إيريك هولدر، هونغرواز، ص. 51). ويمكننا أيضاً الحديث عن الجاذبية الأقوى والأشمل والأكثر استمرارية من الأمواج، وتتميز بكثافة عالية معيشة ولا يعرف قياسها، وهي على علاقة بمفهوم الكاريزما.

بعيداً عن الفضيلة الروائية للحكم، يمكن للأجواء أن تعرف امتدادات بعبارات تحليل اجتماعي، في حين أن تعبير مناخ يستخدم منذ عدة سنوات، دون تحديد كبير، من قبل علم اجتماع منظمات، عبر محاولة العثور، في مكان آخر، على إشارات كمية. ولكن المناخ ليس إلاّ جواً بين أجواء أخرى. وبالخروج من

فرضيات الحكم الواقعي، تدعوا الروايات إلى تصنيف متشدد، وتفتح على تحليل آخر للمواقف.

تشكيل الواقع

عرفت الرواية، ولفترة طويلة، ولا تزال، من خلال الطموح في إعادة خلق إدراك شامل للعالم الاجتماعي. إن قراءة حبكة، وبفضل وضع شخصية ضمن موقف، تؤدي إلى بناء عالم كامل، وانكشافه مع زيادة القراءات. من المؤكد أنه لم يكن يوجد لكل الروايات مشروع " فهم العالم بكليته كعمل فني"، (بروش Broch، 1985، ص. 209)، ولكن، في المقابل، يوجد قسم من الروايات، حتى الأكثر خفة، جعلت من تشابك الأحداث قلب مشروعها المعرفي. من وجهة نظر عالم الاجتماع، يحيل هذا الاهتمام إلى سببية تتابع الأفعال، أو على الأقل إلى الاهتمام بتتابعها. وعليه، وبسبب دقة أكثر الحبكات في الروايات المدروسة، يمكن أن نلاحظ في مجموع الروايات طريقة لسبر تشابكات العالم.

التراخي الكبير

في الرواية الواقعية، كما في علم الاجتماع الذي يتمحور حول فكرة المجتمع، يحصر الأفراد ضمن بيئة اجتماعية تفرض عليهم الأساس من سماتهم الفردية، وأحياناً، الأساس من دوافع تصرفهم، خاصة أن أفعالهم تجري في عالم تحكمه مجموعة من المبادئ الصلبة لتسلسل الأحداث. يضاف إلى ذلك أن الروائي أكثر حرية من المؤرخ، بشكل من الأشكال، لأن الشخصيات، والحبكة، والشروط الاجتماعية، تعتمد، تحديداً، على خياره الشخصي (روبير، 1995، ص. 31). مع ذلك، تخضع حريته، في ذلك، لرقابة شديدة، لأن الأمر يتعلق، دائماً، بالخضوع لحبكة إجبارية خاصة على شكل تتابع سببي للأفعال. يأتي جزء من قوة تأثيرها في العلوم الاجتماعية من اعتمادها، القوي والمتناقض في الوقت نفسه، على التخييل. لأن ترتيب أحداث العالم وتفسيرها يعتمدان، دائماً، على التشابه مع سلسلة الأحداث التي تعرف الحبكة الروائية تقديمها بصورة جيدة. يمكن العودة إلى سببية حصرية على شكل نموذج صناعة الساعات الذي لا يمكن للتاريخ أو للدراسة الواقعية معرفته بالتأكيد.(7)

في المقابل، وفي الروايات المدروسة، إن هذه العودة الوصفية والتفسيرية والمعيارية للتصرفات، غائبة إلى حد كبير. إن دراسة تسلسل الأحداث، أي أساس الحبكة، يغذي فيها معرفة روائية تتوجه إلى اكتشاف العالم الأكثر تنافراً. مما لا شك فيه أن هذا البحث يتجاوز الروايات المحللة، وهو بعد أساسي لرواية الربع الأخير من القرن لعشرين (سكاربيتا Scarpetta، 1996، ص. 22)، ولكنه ليس قوياً وواضحاً بسبب عدم الأهمية العامة للحبكات. تهتم الروايات، دون التخلي عن محاكاة العالم، بأحداث العالم التي تسمح لها بالتخلي عن الإشارة إلى الروابط التي تجعل منها عناصر من تاريخ ضروري ومطلوب. تقدم الروايات، إذن، شيئاً مألوفاً لا يفسّر، ويمكن، دائماً، أن يظهر ثانية عند أدنى تحول في الواقع، أو على الأقل عندما يكون علم تاريخ الأحداث الذي يسمح بتفسير هذا التحول، غير جاهز. في العالم الروائي لموديانو، تظهر الشخصيات أو تختفي دون سابق إنذار، وهي تترك نفسها تتيه لصالح أحداث يومية صغيرة جداً في روايات جان فيليب توسان، أو روايات كريستيان أوستير. وفي بعض روايات جان إيشنوز، أو كريستيان أوستير، تصاب هذه الشخصيات بهواجس ووساوس تجعل تصرفاتها غامضة من وجهة نظر الآخرين. هناك روايات مثل روايات ريجي جوفري Regis Jauffret يظهر فيها تعدد أصوات دائم، وتفكك للأحداث، وتنافر عرضي للأفعال، وانقطاع جذري، أحياناً، بين المشاهد، والاستخدام الكبير للاستطرادات والزيادات السردية التي تضيّع القارئ باستمرار.

مع ذلك، لا يوحي الروئيون بإمكانية قراءة مضطربة. بالعكس، إن ما يلفتون الانتباه إليه هو فن التشكيل نفسه، والمجموع المتروك من العناصر الذي ينظمها هذا الفن. إن ما يصفه هؤلاء الروائيون هو الأحداث غير المفسّرة، ولكنها ليس بالضرورة غير قابلة للتفسير، والتصرفات الشاذة أو الغريبة، دون أن تكون خيالية، ووسائل مدهشة وغير مرئية، دون أن تكون بالضرورة احتمالية.

يفرض الإجراء، وخاصة الموضوعي، الاحترام، لأنه، وبعكس الواقعية الأدبية للقرن التاسع عشر، يمنحنا تراكم الأحداث والموضوعات، والمحاكاة الشاملة للواقع، الإحساس المطمئن بالوصول إلى ذلك كله. إن المسار، في الظاهر، هو

نفسه، ولكن النتيجة مختلفة. كلما كان العالم الذي يصفه لنا الروائيون مألوفاً، كلما ازدادت دعوتهم لنا إلى التساؤل عن هذه الألفة، وإلى الخروج من فخ القصدية. لا يمكن الإمساك بهذه القصدية إلّا على شكل زبد مجرد من أي أساس، أو عمق داخلي، أو شكل إدراكي رقيق، لا نمنحه، في العمق، ثقة كبيرة، ولكنه يبدو لنا، على الرغم من كل شيء، كافياً لكي يساعدنا في العالم. في روايات إيمانويل كارير Emmanuel Carrere ، يذهب الانتباه، تحديداً، باتجاه هذه الصدوع في العوالم المألوفة والتي توسع بعض التفصيلات من القلق العميق داخل الحيوات اليومية نفسها، مثل الشارب المحلوق، وحقيبة السفر الموضوعة ضمن صندوق، او كذبة صغيرة،(الشارب، طبقة الثلج، العدو).

الفرد ليس مسحوقاً تحت عبء المواقف، ولكنه في قلب واقع أكثر انفتاحاً وجماعية، يمكنه، في مواجهته بالتأكيد، أن يهرب او يضيّع نفسه، لكن دون أن تذوب فردانيته بالعبث، أو مجموعة من المعوقات غير المفهومة. وبمساعدة كتابة روائية أكثر تنوعاً وحرية، المطلوب هو وضع أسس تقديم آخر لواقع تتزاوج أطرافه مع خيوط متعرجة من الممكن وغير الممكن، ومما لا يمكن تفسيره والغريب. مما لا شك فيه أن الكتابة الروائية تدعو إلى واقعية اجتماعية جديدة، متجذرة في الإمساك بواقعية أصيلة.

نحو قالب تفسيري جديد؟

إن مفهوم السببية هو، دائماً، في قلب سلسلة من النقاشات العلمية المهمة والحاسمة في العلوم الاجتماعية. ليس لدى الرواية، حقيقة، شيء كثير لتضيفه إلى مضمون هذه النقاشات، خاصة حول فكرة التفسير. في المقابل، يمكن للرواية أن تعطينا، بالطريقة الأكثر مادية، صورة عن عالم لن يكون خاضعاً لتعليمات الواقعية السببية. وهي تتركنا، بذلك، نتعرّف مادياً على عالم آخر، عبر إدخال إشكاليات أخرى. إن مشروع المعرفة الخاصة بالرواية الواقعية، مثل أغلب الخطابات التفسيرية في العلوم الاجتماعية، ينتظم حول إيمان بتتابع ضروري للأحداث، إلى حد ما. لا يزال هذا الإيمان أساس إدراكنا للحياة الاجتماعية.

لهذا من المهم الفهم الجيد لطبيعة التمرين الذي يقوم به الروائيون. إن المعرفة الروائية للواقع التي يقترحونها لا توجد في النماذج المتغيرة، نصف لعبية، نصف سببرية، والتي يقدمونها في أعمالهم، ويلعب بعضها مع رموز الحكاية الخيالية (ماري ديسبليشن Marie Desplechin، دراغون)، ولكنها توجد، بصورة كاملة، في التفكيك الذي يقومون به، بصورة منتظمة. إن ما تقدمه الروايات هو التحليل المتحرر، بصورة نهائية، من كل ادعاء بتأسيس تسلسل، وحتى تركيب، لنموذج خاص بين النظام الاجتماعي وبين التصرفات الفردية، من أجل الاهتمام بالأفعال، وبالنتيجة الفردية للأحداث. إن مبدأ الاحتمال هو الستارة الخلفية لإدراك الروائيين للعالم، وهم يسمحون لأنفسهم، بكل حرية، بسبر تشكيلات متعددة بين المدهش واليومي، وبين الغريب والعادي، وبين غير المفهوم والمألوف. هنا حيث تبنت العلوم الاجتماعية آلية خاصة بالحبكة التخييلية الواقعية بوصفها تصوراً للسبب أو للتسلسل (ريكور Ricoeur ، 1984)، تدعوها الروايات، من الآن فصاعداً، لفتح سجل إدراكها للنشر أو لانحرافات متعرجة، ولمنطق جديد لتشكيل العالم.(8)

خاتمة

لأن علم الاجتماع اندمج كثيراً بفرضيات الواقعية الأدبية إلى حد اعتبارها النموذج المناسب الوحيد لوصف الواقع الذي ابتعد، بصورة دائمة، عن أكثر طرق السبر التي يتبعها فن التخييل المعاصر. مع ذلك، سمح هذا النموذج للواقعية، بوصفها جنساً أدبياً، بالانتصار، وأعطى الانطباع بأنها خطاب شفاف عن العالم، وأسر القراء بتأثيراته في الواقع. مقابل هذه القوة، أراد علماء الاجتماع مبكراً تشكيل قالب جديد لوصف مشابه، ثم مقارن، وأخيراً أكثر كمالاً. ولكن في هذا البحث الطموح، خلط علم الاجتماع بين النظرة الخاصة للعالم، هي نظرة الواقعية الأدبية، وبين المشروع الخاص للمعرفة، وهو مشروع المعرفة الاجتماعية. في مواجهة رواية تطورت في أشكالها التخييلية، وفي قوالب تقديمها، استند علم الاجتماع إلى التغيّر التاريخي للواقعية. وبالخروج من هذا القيد التخييلي، يمكن لعلم الاجتماع أن يستفيد من الرواية من جديد.

لقد تصدينا لهذا المشروع، وبذلنا جهدنا، في كل مرة، لكي لا نقصر عملنا على عمل نقدي خالص. وفي كل مرة، وسواء من جانب الشخصية، أم من جانب المواقف، أم من جانب العالم، بذلنا جهدنا لإبراز الأسس والمظاهر الضمنية التي تفرضها الكتابة الواقعية على المعرفة الاجتماعية، من جهة، ومن جهة أخرى لإبراز كيف يمكن، عملياً، الاستفادة من بعض الروايات المعاصرة من أجل اكتشاف إمكانيات أخرى.

إن قالب الكتابة أكثر من رسالة فكرية بسيطة. إنه عالم لتمثيل، وأحد الطرق العديدة التي تسمح لنا بالإمساك بالعالم. حتى وإن كان ادعاء الواقعية هو، تحديداً، وصفه عبر جعلنا ننسى أنها كانت في طريقها لفعل ذلك. إن عملاً فكرياً من هذا النوع يجب أن يسمح لعلماء الاجتماع أن يكونوا أكثر حساسية اتجاه تنوع التمثيلات الممكنة. من الواضح أن الأمر لا يتعلق بالانغلاق ضمن تساؤل عديم الفائدة بخصوص الصفة التخييلية للدراسات الاجتماعية، ولكن الأمر يتعلق بفهم إلى أي حد تصل هذه الدراسات من خلال إدخال عدد من الفرضيات التحليلية الرئيسية إلى قوالب الكتابة الخاصة التي استعارتها المعرفة الاجتماعية.

تتطلب إعادة فتح هذا الفضاء للمواجهة بين علم الاجتماع وبين الأدب الاعتراف أن هذا الفضاء يشكل مجالاً خاصاً للبحث والإبداع. وهنا تشكلت الأسس النهائية للتمثيلات التي يجعل منها علماء الاجتماع شخصيات، ومواقف، وسياقات. وهنا، أيضاً، يمكن لطرق جديدة من الوصف والتحليل أن تسبر، أو على الأقل ما نحاول نحن فعله.

الهوامش

- مقال منشور في مجلة العلوم الاجتماعية الصادرة عن مركز الدراسات الاجتماعية الفرنسية، 6/ 6/ 2017.

1 – نذكّر أنه يمكن تعريف هونوري لبلزاك بوصفه أستاذاً في العلوم الاجتماعية، ومؤرخاً للأخلاق، ونؤكد أنه أراد أن ينافس الأحوال المدنية، وشعر إميل زولا أنه موجه، في كتابة رواياته التجريبية، بقوانين علم الأحياء والمجتمع في الوقت نفسه.

2 – إن نموذج القالب السردي والكتابة هي التي قرّبت بين المشروعين: كان الراوي كلي الوجود في الرواية قريباً من تبني ذلك من وجهة نظر اجتماعية، وكان قادراً على جمع الرواة الآخرين كلهم، وتفسير تصرف ممثل لا يفهم هذا التصرف (بورديو Bourdieu، 1997).

3 – لنذكّر أن الرواية البوليسية كانت تشكّل عام 2004، عشرين بالمئة من الروايات الصادرة في فرنسا. أعطت الرواية السوداء، وهي طبقة فرعية، مكانة هامة لبعض البيئات الاجتماعية، المهمشة والشعبية، أو لبعض الأحداث المنسية من التاريخ، وهو جنس فرعي يشارك في إعادة تشكيل الجنس بين عامي 1970 – 1980، وفي المحافظة على نجاحه. في كتاب آني كولوفالد Annie Collovald ، وإيريك نيفو Eric Neveu (كولوفالد ونيفو، 2004، ص. 180)، يوجد بحث حدد الروائي السوداوي: " إنه، من وجهة نظري، أكثر من عالم اجتماع تخلص من الإحصاءات، عالم اجتماع متحرر).

4 – يستند هذا التحليل إلى دراسة مجموعة من الأعمال تتألف من مئتي رواية لعشرين روائي فرنسي، حتى عام 2004 ضمناً. وهم أوليفيه آدم، وإيمانويل بيرنهيم، وفيليب بيسون، وجنيفييف بريزاك، وآني ديزارت، وماري ديسبليشين، وبينوا دوتورتر، وجان إيشينوز، وآني إيرنو، وكريستيان غي، وإيريك هولدر، وريجيس جوفري، وباتريك موديانو، وكريستيان أوستير، وجان مارك روبير، وباسكال روز، وليدي سالفير، وجان فيليب توسان. أما في التالي، لا يتعلق الأمر أبداً بالقيام بتحليل اجتماعي تقليدي للرواية الفرنسية الحالية. ولهذا كانت الأعمال، غير المدروسة، جاهزة للدراسة. لم يتم اختيار المؤلفين بسبب شهرتهم، ولكن لأن أعمالهم تبدو لنا غنية من أجل التجديد التحليلي الذي تقترحه هذه المقالة. يجب أن يفهم الاختيار المحدود والاعتباطي للمؤلفين من خلال هذا المنطق للبحث. يضاف إلى ذلك، ولكي لا نضخم المراجع، اخترنا أن نحتفظ بقائمة المراجع فقط بالأعمال الخاصة بالعلوم الاجتماعية، واكتفينا بالإحالة إلى عنوان الروايات وسنة طبعها في متن المقالة. من أجل تحليل متمم لهذا التحليل (باريز ومارتوسيلي، 2005).

5 – ليس الخاص لروائيي هذه المرحلة المعاصرة. توصل ميشيل زيرافا (1971، ص. 151)، إلى نتيجة مشابهة في سنوات السبعينيات من القرن الماضي.

6 – إذا كانت ناتالي ساروت 2002 قد أدركت الأبعاد المخفية للمواقف الملموسة وغير القابلة للوصف، وهذا ما يجري بين الأفراد، فإن عملها كان قد فسّر، حصرياً، من خلال شبكة تحليلية نفسية.

7 – إن دراسة الأشكال الخاصة للتشابك التاريخي المتدرج بين هذه السجلات هي التي في قلب أعمال جاك رانسيير 2000، خاصة فيما يسميه التقاسم الجديد للحساسية الجديدة لمجتمعنا.

8 – في العلوم الاجتماعية، سنجد تأملات بهذا المعنى في جانب تجديد الكينونة الاجتماعية (أوري، 2003، لاتور، 2006).

المراجع

1 – أندرسون ب. 2005، التفكير البارد، 2004، باريس، طبعة سوي.

2 – باريرآ. ود. مارتوسيلي، 2005، الحداثة والخيال للتغيير: التحوّل المعاصر، الدفاتر العالمية لعلم الاجتماع، المجلد CXVIII ، كانون الثاني – حزيران، ص. 55 – 79.

3 – بلانكمان ب. 2000، حكايات حائرة، ليل، مطابع جامعة سيتتريون.

4 – بورديو ب. 1992، قواعد الفن، باريس، طبعة سوي.

5 - بورديو ب. 1997، تأملات باسكالية، باريس، طبعة سوي.

6 – بروش هـ. 1985، الإبداع الأدبي والمعرفة، 1955، باريس، غاليمار.

7 – بوتور م. 1992، دراسات في الرواية، 1964، باريس، غاليمار.

8 – كولوفالد آ. و إي. نيفو، 2004، قراءة الرواية السوداء، باريس، مكتبة جورج بومبيدو.

9 – دوتورتر ب. 2000، قدّاس من أجل الطليعة، 1995، باريس، طبعة بوكي.

10 – إيلينا ل. 1998، علم الاجتماع والأدب، باريس، طبعة هارتمان.

11 – غودار هـ. 2006، الرواية طريقق للاستخدام، باريس، غاليمار.

12 – هيلر آ. و ف. فيهر، 1988، ما بعد الحداثة والشرط السياسي، نيويورك، طبعة جامعة كاليفورنيا.

13 – كونديرا م. 1993، الوصايا التي تم خيانتها، باريس، غاليمار.

14 – كونديرا م. 2005، الستارة، باريس، غاليمار.

15 – لاتور ب. 2006، تغيير المجتمع، إعادة صياغة علم الاجتماع، باريس، طبعة لا ديكوفيرت.

16 – ليبيني و. 1990، الثقافات الثلاث، 1985، باريس، طبعة MSH.
17 – مالابو، 2005، جيل الما بعد، كاهور، طبعة ليو شير.
18 – بافل ت. 2003، فكر الرواية، باريس، غاليمار.
19 – رانسير ج. 2000، تقاسم الحساسية، باريس، طبعة فابريك.
20 – ريكور ب. 1984، الزمن والسرد، المجلد الثاني، طبعة سوي.
21 – روبير م. 1995، رواية الأصول، وأصول الرواية، 1972، باريس، غاليمار.
22 – ساليناف د. 1997، ما فائدة الأدب؟ باريس، طبعة تيكستويل.
23 – ساروت ن. 2002، عصر الشك، 1956، باريس، غاليمار.
24 – سارتر ج. ب. 1948، ما الأدب؟ باريس، غاليمار.
25 – سكاربيتا ج. 1996، العصر الذهبي للرواية، باريس، غراسيه.
26 – سيميل ج. 1989، الفردانية الحديثة، 1917، في فلسفة الحداثة، باريس، طبعة بايوت، ص. 281 – 325.
27 – أوري ج. 2003، التعقيد الشامل، كامبريدج، طبعة بوليتي.
28 – فيار د. و ب. فيرسيه، 2005، الأدب الفرنسي في الوقت الحاضر، باريس، طبعة بورداس.
29 – فولبيان أ. 2003، السماع لناس عاديين، باريس، طبعة دونو.
30 – زيرافا م. 1971، الرواية والمجتمع، باريس، المطابع الجامعية الفرنسية.

ت: ياسين سليماني*

الظاهرة المسرحية عند رولان بارت

مقاربة أولية لآليات الرؤية البارتية للمسرح

مقدمة:

يمثّل رولان بارت)1915-1980(تجربة أدبية ونقدية فلسفية مفصلية في الحركة الفكرية العالمية في القرن العشرين لا تزال تمتدّ تأثيراتها إلى اليوم وفي حقول معرفية متعددة. وهو يلفت النظر إلى مشروعه انطلاقا من كثرة تنقله بين المقاربات النقدية: المرحلة الاجتماعية، والبنيوية، والسيميائية، وصولا إلى التفكيكية، "لقد بدأ المشروع البارتي سوسيولوجياً في كتابه (درجة الصفر في الكتابة)، ثم أصبح بنيوياً شكلياً في كتابه (التحليل البنيوي للسرد)، فبنيوياً تكوينياً في كتابه (حول راسين)، فسيميولوجياً في كتابه (نظام الموضة)، فتفكيكياً في كتابه (س/ز)، فناقداً حراً في كتابه (لذة النص)"(1) وظل يتجاوز نفسه باستمرار، من خلال الهروب من تصنيفات الحدود المعرفية، ورفض أي تحديد يحصره في نمط معين، لينطلق في تداعٍ حر في سبيل البحث المتواصل عن إمكانات غائبة لخطاب نقدي مغاير يهشّم القراءة المعتادة ويحرّك التحفيز عند المتلقي في نسجه للعديد من التعالقات النصية مع نصوص غيره في علاقة بين النسق الفوقي والأنساق التحتية. وهو ما يعطي للكتابة البارتية خصوبة خاصة وجمالية متفردة. وهذا ما حدا به عندما أُجري معه حوار سئل فيه بالقول:"لقد لاحظتُ أنّ كتبك في المكتبات ليست معروضة في مكان واحد بل هي تتوزع في أماكن عديدة: اللغويات، الفلسفة، علم الاجتماع، الأدب...إلخ. هل يعود هذا التصنيف الملتبس إلى طريقتك في مقاربة الموضوعات؟ فردَّ قائلا:"بلى. لقد كان سارتر ذاته آلة ناسخة عظيمة. كان فيلسوفا وكاتب مقالة ومسرحيا وناقدا. لقد بدأت مكانة الكاتب عند تلك اللحظة تصبح أكثر مرونة، هناك بعض الدعاوى المنتشرة تلك الأيام إلى شطب أنواع الكتابة التقليدية التي يمكن تصنيفها في اتجاه واحد"(2).

* كاتب وباحث من الجزائر

ولعلّ واحدة من أهم التنظيرات التي قدمها بارت كانت تخص المسرح بوصفه منظومة علامات شديدة التعقيد والاتساع الدلالي. وإذا كان أمبرتو إيكو يوجز مقومات المسرح على النحو التالي:"جسد بشري له خواص تُعرف بالاتفاق، تحيط به أو تدعمه مجموعة من المواضيع المتصلة به في مكان ما، ليقوم مقام شيء ما غيره تجاه رد فعل جمهور، وقد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي أقام ما جرى اختياره كعلامة. ومنذ هذه اللحظة يكون الستار قد ارتفع ويمكن لأي شيء أن يحدث" إذا كان ربط المسرح بمنظومة العلامات كما يراه إيكو فإنّ الحال عند بارت تستجمع الرأي ذاته وتزيد عليه، باعتبار المسرح عند بارت يمثل نموذجا مثاليا للدراسة السيميائية أو "الآلة السيبرنتيكية" كما شاع تسميتها من قبله في كتابه "Essais critique"

قدّم بارت كتابه "ميثولوجيات" أو "أساطير" عام 1957، وهو لا يعني بالأسطورة طبعا القصةَ التي تروي أحداثا خارقة تفوق تصوّر عالم الإنسان بقدر ما يعني "النظام المعقّد للصور الذهنية والمعتقدات التي يكوّنها مجتمع ما لكي يسند ويوثّق شعوره بوجوده هو: أي نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه". وفيه تناول العديد من القضايا من بينها المسرح. كما سبق لبارت أن نشر كتابا قبل " Essais critique" وهو كتابه الهام يُظهر مدى تعلقه بالمسرح وشغفه به بعنوان "عن راسين" Sur Racine عام 1963 الذي نال من الاعتراض هجوما حادا بوصفه خروجا عن النقد التقليدي الذي ظلّ مكرسا في الجامعة. وفي سنوات سابقة عن كل هذه الكتب نجد مجلة "الآداب الجديدة" قد نشرت له دراساته النقدية حول المسرح قبل أن يقوم في ربيع 1953 بإنشاء مجلة «المسرح الشعبي » برفقة زميله روبير فوزان..

إنّ النص الأدبي نص مختلف (والمسرح يبتدئ نصا أدبيا ولا يتوقف عند هذه الحال وهو ما يسميه بعض السيميولوجيين بالمفارقة لاقتضائه المشاركة الفعالة والخلاقة للعديد من الأشخاص) تكفّ اللغة فيه عن أن تكون وسيلة حيادية بريئة، لتصبح طرفاً رئيساً، ولتغدو مضللة (تظهر غير ما تخفي)، بل لتغدو مشكلة. والنص عبر تنقلاته من الذات الكاتبة إلى ذوات أخرى، ينولد من جديد على صورة صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية جديدة وبها يتحول عن جسده اللغوي إلى جسد لغوي آخر، غير أنه يشترط عليها: التغيّر والانحراف والقدرة على التجاوز. ينطبق هذا المدلول على النص المسرحي كما ينطبق على العرض.

والحقيقة أنّ محاولات بارت في قراءة العرض المسرحي تظهر جهدا مكثفا بُنيت عليه ترسانة هامة وقاعدة غير مسبوقة. فالعرض هو مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة مختلفة (علاقة بين مجموعتين من العلامات اللفظية وغير اللفظية) تتعلق بعملية التواصل إن لم يكن كليا فعلى الأقل جزئيا بما أنه يتضمن سلسلة معقدة من المرسلين émetteurs تربطهم بعضهم ببعض علاقة ضيقة وسلسلة من الرسائل تربطها بعضها ببعض علاقة ضيقة ومعقدة وفقرة شيفرات محددة جدا ومتلق متعدد لكنه يتموضع في المكان ذاته. وحتى وإن لم يكن بوسع المتلقي الرد فإنّ هذا لا يعني أبدا انعدام التواصل.

انطلاقا من هذا، يمكن أن تتموضع لدينا مجموعة من التساؤلات في رؤية رولان بارت للمسرح: ما المسرح؟ وهو سؤال على ما يبدو من التبسيط يغدو عند بارت مجالا خصبا يتجاوز الطرح المعجمي الساذج لآفاق أكثر رحابة واتساعا، وكيف يعبّر المسرح بمجموعة فروقاته عن المساحات التي تحدثها إشاراته وعلاماته من أثر في المتلقي في سياق مفتوح شديد التعقيد والاتساع القرائي الذي يهدف إلى تحرير النص/العرض من قيوده المفروضة عليه في القراءات التقليدية؟ وكيف نظر بارت لشروط الخطاب المسرحي وبنياته؟ وقواعد التأسيس للعرض المسرحي: الشخصية، الفضاء، الزمان، المكان؟ وشروط الخطاب المسرحي: خطاب الكاتب وخطاب الشخصية ؟ ثم ما هي أهم المناقشات التي تعرضت لها الرؤية البارتية؟

1 ـ المسرح والسيميوطيقا:

ما التعريف الذي يمكن أن يأتي به رولان بارت كفكرة جديدة بعد أن شبّهه في مقالته الشهيرة "الأدب والدلالة" بـ"أنه كالآلة المضبوطة السبرنطيقية"؟ وانطلاقا أيضا من أنّ بارت نفسه "لم يكن أبدا منظّرا تجريديا أو باحثا منغلقا داخل إشكالية بحثه، إذ أنّ حضور النص (والعرض في حالة المسرح) ولذته وفرادته وتمرّده على الاختزالات الضرورية والتفجّر المستمر لاشتغال دلالته لم يغب أبدا عن اهتمامه"(3) فإنه وصف فعل المسرحة أو التمسرح "Theatralisation الذي هو "شرح وترجمة مسرحية باستعمال خشبات وممثلين لإحلال الموقف"(4) بأنها "زخم من العلامات"(5) وبأنّ الخطاب المسرحي هو "مجموعة من العلامات اللغوية التي ينتجها عمل مسرحي"(6).

يمكننا أن نستشف تعريف بارت الخاص بالمسرح من خلال مجموعة الأسئلة التي طرحها في المكان ذاته من مقاله السابق: كيف يمكننا أن نحلل الشيء السيميولوجي المتميز؟ ما هي العلاقات بين العلامات؟ وكيف يتم خلق المعنى في عرض مسرحي؟ وكيف يتشكل الدال؟ وما هي نماذجه؟ لنقول أنّ بارت يعدُّ المسرح كـ"شبكة سيميائية، أنساقها مختلفة، وأيضا متفاوتة، تخضع لشروط التحليل السيميولوجي طالما أنّ العرض المسرحي "علامة كبرى ويبني معناه على أساس وقعه ككل"(7) وأنّ "العلامة الكبرى هذه تقبل بأن تجزّأ إلى وحدات أصغر"(8)

وجد بارت -وعدد من السيميوطيقيين -بأنّ سيميوطيقا المسرح تعدُّ "منهجا وليست موقفا نظريا، إنما هي طريقة في العمل والاقتراب من المسرح من أجل فتح الطريق إلى ممارسات وإمكانات"رؤية" جديدة"(9). بهذا كانت الحاجة إلى استخدام المنهج بهدف أن "نفكك العلميات الدرامية/المسرحية من أجل إيقاظ إدراكنا للطريقة التي يُصنع بها المسرح ويُقرأ كنظام من العلامات"(10) ليس من جهة ما هو نص وحسب بل وينضاف إلى الدراسة العرضُ المسرحي الذي ظلّ يُعدُّ "ظاهرة سريعة الزوال بالنسبة إلى الدراسة المنهجية، وجرى فعليا إهمالها لتبقى حقلا خصبا يلائم النقاد وذكريات الممثلين والمؤرخين ومدّعي التنظير"(11)

لقد تحقق التغير الفعلي حقيقة مع القرن العشرين عن طريق نشأة وتطور المداخل البنيوية والسيميوطيقية إلى الأدب، وإذا كانت البنيوية تركّز على "أجزاء" العمل التي تشكّل "كلاّ كاملا" فإنّ السيميوطيقا تتحرى الطريقة التي يُخلق بها المعنى ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شيفرتها.

إنّ بارت حاول إعطاء مدخل تصوّري يمكن من خلاله معالجة تعقيد نظام العلامات المسرحي. وبينما يواجه هذا النوع من الدراسات إلى وقت قريب تشكيكا في جدواه، بل عُدَّ "مشروعا أكاديميا مرفها"(12) كما عبّر عن ذلك عدد غير قليل من النقاد مثل "بريان هاموند" (Hammond) الذي كتب مقالا بعنوان:"سيميوطيقا المسرح: مخطط أكاديمي لخلق وظائف جديدة؟"(13) وهي النظرة نفسها التي عبّر عنها كتّاب مسرح مثل "فلانيري"Flannery ومخرجين مثل "كيرد"Caird اللذين قالا أنها "لم تضف إليهما شيئا بعد أن عرفا بوجودها وهما يستطيعان القيام بعملهما على أكمل وجه بدونها"(14)

2ـ المسرح والمفارقة:

يمثّل المسرح فنا مفارقا، ولعلّ المفارقة الأساسية تظهر كما تؤكد آن أبرسفيلد في أنه "فن التنميق النصي والشعر الذي يتميّز بالرقي والتعقيد المفرط بدءا من أسخيلوس إلى جان جيني مرورا براسين أو هيغو. كما أنه فن الممارسة أو فن ممارسة ذات ملامح ضخمة، وعلامات كبيرة وإسهاب، لأنه يجب أن يُشاهد ويُفهم من الجميع. هنا أيضا تزداد الهوة اتساعا بين النص الذي يمكن أن يكون موضوعا لقاء شعرية لامتناهية، والعرض الذي تكون قراءته سريعة ومباشرة"(15) كما يمكننا استشفاف مفارقة من جهة أخرى نجدها عندما ننظر إلى المسرح بأنه فن من إبداع شخص واحد (موليير، سوفوكليس، شكسبير) لكنه يقتضي المشاركة الفعالة والخلاّقة للعديد من الأشخاص(16)

وإذا كان هناك من "جدل" يمكن للباحث ملاحظته في المسرح فإنّ أوّل تناقض ينطوي عليه هو التقابل بين النص والعرض. إنّ سيميولوجيا المسرح تميّز بقوة بين النص والعرض ذلك أنّ "الأدوات التصورية Conceptuels التي يتطلبها تحليل كل منهما ليست نفسها"(17) إذ أنّ علم التركيب النصي والبروكسيمية Proxémique (التي هي دراسة العلاقات القائمة بين الأفراد وهي علاقات تتأسس على المسافة الفيزيائية) مقاربتان مختلفتان لدراسة العمل المسرحي وهذا الالتباس يذكره بارت في كتابه "مقالات نقدية" Essais critiques بقوله:"إننا نواجه إذن تعددية صوتية إخبارية حقيقية وهي التمسرح، إنها كثافة من العلامات"(18)

I - النص:

حاول بارت في كتابه "مقدمة إلى التحليل البنيوي للسرد" أن يصل إلى "إمكانية وضع نموذج أو نظرية عالمية للسرد"(19) وأرى أنه "لا يمكن أن يكون هناك علم خاص بدانتي أو بشكسبير أو براسين، بل هناك علم للخطاب فقط(20). إذ أنّ النقد يقوم بتأويل الأثر وتبقى الأفكار النقدية مقترنة بعصر الناقد من جهة قاعدته المعرفية وتعابيره وأساطير عصره "والتأويل الذي يقدمه يظل إيديولوجياً. لكن لغة النقد، باعتبارها "لغة عن اللغة" لا بد لها من التغير مع تغير النص المدروس لتكون فاعلة. والمنظور الذي يختاره الناقد يخصه وحده: فقد

استخدم (بارت) في دراسته لراسين شبكة خاصة بالتحليل النفسي بالإضافة إلى المنهج البنيوي"(21).

غير أنه في عمله اللاحق "لذة النص" توصّل إلى تأسيس للفرق بين لذة النص "الكلاسيكي" المريح المغلق ومتعة النص "الراديكالي" المقلق "المفتوح" هذا بالنظر إلى الطريقة التي تُحطم بها بعض المسرحيات توقعاتنا على مستوى النص أو تزعج القارئ وتقلقه إذ أنّ الفراغ الموجود بين الكتابة والقراءة التي ينتج عنها المعنى يبدو واضحا(22)

يمكننا بشيء من الأمثلة أن نوضّح نظرة بارت للنص المسرحي، لكن علينا أن نتفق أنّ اعتماد تحليل الشكل وحده -كما تؤكد البنيوية - لا يمكن أن يعلمنا كل شيء عن العمل الأدبي إذ نحن "بحاجة إلى أن نفهم السبب في أنّ تقاليد معينة تحكم المسرحية أو سمات شكلية معينة تنتشر فيها كما أننا بحاجة إلى فهم كيف حدث ذلك وهذا يعني الانتقال من تحليل للتشفير البنيوي إلى عمليات حل الشفرة المتضمنة في القراءة وتأمل الدراما والمسرح.

لعلنا نتساءل سؤالا إضافيا: هل النص المسرحي عند بارت يختلف عن النص الشعري أو الروائي؟ إذا ربطنا هذا السؤال بما كتبه بارت نفسه في "مقدمة للتحليل البنيوي للسرد" وحديثه عن شكسبير ودانتي في ظل وجود "علم للخطاب" فإنّ الجواب سيتضح أمامنا إذ أنّ هذا العلم يدرس كل أشكال الكتابة بوصفها منتجة للعلامات. وهذا ما جعله يقول إنّ "النص في السيميوطيقا الأدبية بمعناها الحصري هو نوعا ما الوعاءُ الشكلي للظواهر اللسانية. إنه على مستوى النص حيث تُدرس دلالية المعنى (وليس فقط التواصل) والتركيب السردي أو الشعري، هذا التصور الجديد القريب بشدة من البلاغة قياسا بقربه من الفيلولوجيا يريد لنفسه مع ذلك أن يكون خاضعا لمبادئ العلم الوضعي: يدرس النص في ذاته لأنه يمتنع عن كل إحالة إلى المضمون وإلى المحددات (السوسيولوجية والتاريخية والسيكولوجية) ومع ذلك كشيء خارجي لأنّ النص كما يحصل ذلك في باقي أنواع العلوم الوضعية ليس إلا مادة، خاضعة للتفتيش عن بعد من قبل ذات عالمة"(23)

ولهذا فإنّ بارت في "مقالات نقدية" ينادي بأنّ الكاتب يقوم بإنتاج "إيحاءات بالمعنى، أشكالا إن جاز القول، والعالم هو الذي يقوم بملئها"(24) وهذا من شأنه أن يجعل من النقد كما يرى "جوناثان كولر" فن الملإ و"اتساقا مع فكرة بارت عن الكاتب باعتباره مجرّبا عاما فإنّ الناقد يجرّب أشياء متنوعة لملإ هذه الفجوات مستخدما في التجارب التي يجريها على كاتب أو عمل أدبي اللغاتِ والسياقات المتاحة له"(25)

إنّ مفهوم "القراءة" الذي يظهر لبارت الأثر الكبير في تعميقه الاهتمام بها كواحدة من "أهم الدراسات السيميولوجية يعدُّ نقلة نوعية في التعامل مع المسرح لأنه أدّى إلى التحول الجوهري من المفهوم التقليدي للنقد المسرحي كتوصيف ومطابقة مع المعايير إلى البحث في مكونات العمل مهما كان نوعه وتفسيره أو تأويله من خلال ربط عناصره المكوّنة ببعضها"(26)

وهكذا نجد بارت في دراسته للمسرح الكلاسيكي ممثلا في تجربته "عن راسين" لا يخرج عن هذا التصوّر. إنه يتتبع البنى العلائقية بين الأحداث المتتالية وبين الشخصيات، يظهر هذا في المثال التالي:

"هناك نوعان من الحب عند راسين، ينشأ الأول بين عشاق عاشوا معا منذ الطفولة، وهو لا يواجه إكراها أو قسرا، فنجاحه كامن في طبيعة نشأته، أما الثاني فهو على العكس: حب مباشر ينشأ فجأة. إنه حب -حدث، يبدو فيه البطل أسير النظر. فأن تحب في هذا النوع الثاني من الحب هو أن ترى"(27)

تشتمل قراءة المسرح برؤية بارت قراءة النص وقراءة العرض كما تشمل قراءة علاقة النص بالعرض. "وقراءة النص هي عملية تحليلية تأخذ بعين الاعتبار البنية العميقة والبنية السطحية للنص وتربط بينهما"(28)

إنّ هذا النوع من الدراسات "يأخذ بعين الاعتبار البناء الدرامي للحكاية وتطوّر الصراع وشكل توضيع هذه البنية الدرامية في الفضاء المسرحي. أي أنها تتقصّى أيضا ما هي نواة العرض في النص من خلال تحليل علامات النص"(29)

إذا كنا نتفق أنّ "الدراسات التي تتوجه إلى البنية، حتى من منظور غير بنيوي قد تفيد طالما أنها تُسهم في فهمنا للشكل الدرامي"(30) فإنّ بارت في هذا المثال –

عن راسين - لم يحاول تبنّي شكل قديم من أشكال التحليل الذي يمكن أن يكون عائقا يمنع تدريس هذا النوع من المسرحيات "ويشكل مصدرا معرفيا معوّقا بالنسبة للمداخل المعاصرة لبنية النصوص الدرامية"(31) فإنّ تجربة بارت مع النص المسرحي نقدا انطلقت بقوله: "دعونا نجرّب على راسين، استنادا إلى صمته، كل اللغات التي يوفرها لنا قرننا هذا، إنّ راسين صامت، لأنه يخلق أشكالا توحي بمعنى لكن دون أن تحدده. فمسرحياته "موقع فارغ مفتوح على الدلالة إلى الأبد، وإن كان هو أعظم كاتب فرنسي فإنّ عبقريته لا تكمن في أيّ من الفضائل التي صنعت شهرته بشكل متعاقب وإنما تكمن بالأحرى في قدرته التي لا مثيل لها على جعل نصه متاحا، ما يمكّنه من البقاء إلى الأبد داخل أية لغة نقدية"(32) لقد اعتبرت قراءات بارت لهذه الأعمال الكلاسيكية أكثر حيوية بحيث تخطّت قضية القواعد إلى ما له علاقة بجوهر هذه الأعمال.

إنّ النص الكبير، بالأحرى: العظيم هو الذي لا يمكن لقراءة واحدة أن تفضّ بكارة معناه. إذ يبقى متاحا للاشتغال النقدي الدائم بالمناهج المختلفة وبالقاعدة المعرفية التي تقوم عليها كل رؤية نقدية وعلى الرغم من الاختلاف حول ما كتبه بارت عن النص الراسيني" بتطبيق لغة الجنس أو التحليل النفسي على راسين وشخصياته يمكن أن يبدو محاولة لصدم جمهور فرنسي لديه إيمان راسخ بالاحتشام الراسيني"(33) إنّ الموقف البارتي من النص يتجلّى بوضوح في قوله بشبقية النص الذي يؤكد على تسميته بالجسد، "وعلى أنّ لذة النص هي الدع، الانقطاع، الانكماش، الذواء الذي استولى على الذات في كبد المتعة"(34)

II -العرض:

يقصد بالعرض كما لا يحتاج إلى مزيد تأكيد: "كل ما يقدم للمشاهدة" (35) يهمنا في هذه الجزئية مساءلة الفكر البارتي في قراءته للعرض ومفرداته الذي رآه حسب مفهوم "القراءة" الذي طرحه في هذه الفترة "نصا مستقلا مثله مثل النص المكتوب لكن طبيعة العلامات فيه مختلفة"(36) إذ عند "كتابتك عن (عرض مسرحي) فإن العرض يسلّمك مفاتيح لمغاليق في فضاءاتها عوالم غير كلاميّة منسوجة بلغات سمعيّة وبصريّة تضيء لك عالماً سحريّاً مُحال أن يحتويه النص لأنه عالم ولد من رحم الفعل المسرحي، عالم تتحدث عن عوالمه غير الكلامية بأدوات

كلاميّة وبالتالي يكون نقدك كما عرف النقد (رولان بارت) كلام على كلام"(37). إنّ بارت يصف العرض المسرحي بأنه " la catégorie universelle sous les espèces de laquelle le monde est vu" (38) أي الفئة الأكثر انتشارا عالميا التي من خلال أنواعها نرى العالم وهو يعني الجانب المرئي (أو المشاهد) من المسرحية أي العرض(39)

وإذا كان بارت قد نظر إلى مسرح راسين برؤيته المتوسعة المتدرجة في مجال البحث النصي، ويطابق هذا مع كل جسد مسرحي ذي العلامات المكتوبة فإنّه يتحدث عن العرض المسرحي بوصفه "نوع من الآلة السيبرنية، تختبئ وقت الاستراحة، خلف الستارة وما إن ترتفع هذه الأخيرة حتى تبدأ هذه الآلة ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها"(40) وهذا التزامن أو الآنية هو "أقرب ما يمنع المسرح من الموات، فالعمل الفني في العرض يبقى طازجا أمام متلقيه يشهد إبداعه الخلاّق في اللحظة نفسها"(41)

وجد بارت في مسرح بريخت ضالته التي ما انفكّ يبحث عنها ثم أخذ يبدي إعجابا هائلا به. هذه المرة من خلال العرض المسرحي. وهو يروي قائلا:"شبّ حريق في جسدي" لدى مشاهدة عرض "الأم شجاعة" وقراءة مقطع من مؤلفات بريخت"(42) ويؤكد الناقد "تيري ايغلتن من أن "رولان بارت" كان بطلاً قديماً لمسرح بريخت في فرنسا، وأنه نشر مقالاً حماسياً عن هذا المسرح عام 1964 وتضمنه كتابه "مقالات نقدية"(43) حيث يقول :"لا يزال بريخت شديد الأهمية بالنسبة إليّ، وتزداد أهميته كونه لم يتحول إلى موضة ولم يُفلح بعد في أن يصبح جزءا من الطليعة التي تؤخذ مأخذ التسليم. إنّ ما يجعله نموذجيا ليس ماركسيته ولا جمالياته (رغم أنّ الاثنتين مهمتان للغاية) إنما طريقته في الجمع، بين الاثنين أي التحليل والتفكير الماركسيين حول المعنى. فقد كان ماركسيا أمعن التفكير في وقع العلامات وهو أمر نادر جدا"(44)

يفهمُ الناقد جوناثان كولر بشكل مركّز الرؤية البارتية للعرض المسرحي وهو يرى بأنّ بارت قد استخلص ثلاثة دروس أساسية من أعمال بريخت أولها أنّ الأخير ينظر إلى المسرح من منطلق معرفي وليس عاطفي ولذلك فهو يؤكد على آليات إنتاج الدلالة إذ أنّ بريخت، وهو ما يؤمن به بارت، يتحدى فكرة العرض

الموحّد. إنّ العرض المسرحي ليس أحادي الدلالة، ولكنه "إمبراطورية علامات" كما يشي عنوان أحد كتبه. لذلك فإنه "يمكن فصل شفرات التعبير إحداها عن الأخرى وتخليصها من الوحدة العضوية اللزجة التي حبسها فيها المسرح الغربي: الصورة الموسيقى، النص"(45)

وقد يكون الدرس الثاني الذي يتضح فيه التأثير البريختي على بارت في رؤيته للعرض المسرحي التأكيدُ على أهمية "أن يستغل المسرح اعتباطية العلامة وأن يلفت الانتباه لصنعته الخاصة بدلا من محاولة إخفائها"(46) ويظهر هذا في أداء الممثلين الذين يرى بارت أنهم إذا أرادوا أداء عمل لراسين مثلا فـ"ينبغي أن ينطقوا جملهم الحوارية باعتبارها أبياتا شعرية بدلا من أن يحاولوا جعل هذه اللغة الشكلية مُحكمة البناء تبدو كأنها تعبير طبيعي عن حالات نفسية"(47) إنها أساسا فكرة "التغريب" التي نادى بها بريخت انقلابا على المفهوم الأرسطي الذي يؤكد على الإيهام.

يبقى الدرس الثالث الذي يراه بارت على قدر من الأهمية خاصة في إشارته ضمن كتابه "مقالات نقدية" أنّ بريخت يؤكد على المعنى لكن دون أن يملأه. فتقنيات التغريب التي ابتكرها مصمّمة لإنتاج "مسرح وعي وليس مسرح فعل" أو لكي نكون أكثر دقة: مسرح وعي باللاوعي، وعي باللاوعي السائد على خشبة المسرح. هذا هو مسرح بريخت"(48)

إنّ بارت في كتابته عن المسرح يتحدث "بلغة قوامها عدد من التعارضات الأساسية: السطح مقابل العمق، الخارج مقابل الداخل، الخفة مقابل الثقل، العلامة مقابل الواقع، المسافة النقدية مقابل التوحد العاطفي، القناع مقابل الشخصية، الانقطاع مقابل الاستمرارية، الخواء والغموض مقابل امتلاء المعنى، الاصطناعية مقابل الطبيعية"(49)

وإذا كان المسرح يقفز عن كلّ محاولة للفهم الأحادي وتتدخل العلامات المتنوعة لتكوّن طبقات من الفهم الذي يستدعي فكا للشفرة، فإنّ العرض المسرحي الذي تتداخل فيه عناصر إخراجية متعددة يمكن للسيميولوجيا أن تجعلها موضوعا للدرس النقدي وهذا ما ظهر مع بارت في حديثه عن الممثلين والأزياء والعلاقة بالنص.

الممثل:

يُعزى لمدرسة "براغ" قصب السبق في أنها التفتت إلى أنّ كل ما يقدم للمتلقي في إطار المسرح يمثّل "علامة" بحيث تكون قراءته للعلامات هي الطريقة إلى فهم العالم، وينبّه "بارت" إلى أنّ هناك عاملا "غريزيا" يجعل المتلقي "يتورّط في مثل هذه القراءات بسبب المعرفة السابقة لشفرات الملابس مثلا"(50) وهذا ما يجعل المتلقي يتصرف انطلاقا منها، فالممثل الذي يلبس مئزرا أبيض ونظارات لتحسين الرؤية ويقف أمام الجمهور لوحده بعيدا عن أي إضافات أخرى يُفهم منه قبل أن يُنظر إلى أية علامات مشاركة أنه "طبيب".

وهذا ما يسوّغ ما رآه "بارت" بأنّ "كل ما في اللباس يُفسد وضوح هذه العلاقة، ويعارض الحركة الاجتماعية للعرض ويجعلها غامضة أو مزيّفة هو سيء، وكل ما هو بالعكس في الأشكال والألوان وسياقها، ويساعد على قراءة هذه الحركة هو جيد"(51)

هذا يعني أن الزي (أو الأزياء) لا يتخذ دلالة بانفصاله عن جسد الممثل، فهو يرتبط به ولا يمكن الفصل بينهما لحظة التلقي بحيث لا يكون الزي في هذه الحالة "حلية للممثل وغلافا خارجيا فقط، فمرة يخدم الجسد بتكيفه مع حركته وتنقل الممثل ووضعيته، وأخرى يشدُّ هذا الجسد بإخضاعه لجاذبية المواد والأشكال وبإغراقه في قيود أكثر جمودا من علم البيان والبلاغة"(52)

لقد ظهرت دراسات هامة حول الزي المسرحي، وكان بارت أحد أهم من كتبوا عن هذا في مقاله "أمراض الزي المسرحي" متوقفا عند أبعاده الدلالية التي تتبدّى من خلال الطراز واللون والمادة. حيث تناوله بارت كعلامة لها علاقة ببقية المنظومات الدلالية في العرض وأبرز علاقته بالشخصية والفضاء وحركة جسد الممثل(53)

إنّ الممثل في الدرس السيميولوجي يظهر كموضوع هام، وقد ظل كذلك – بصفة عامة - خلال التاريخ الطويل للمسرح، وإذا كان المسرح عند بارت منظومة هائلة من العلامات المنتجة للدلالة فإنّ الممثل انطلاقا من هذا يكون "حاملا" للدلالات بامتياز ويكون "وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات"(54) بل

إنه "يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك إلى حد أنه يمكن أن يحلّ محل كل حوامل العلامات Sign carriers"(55) ولهذا فإنّنا نجد بعض الباحثين يرون أن بارت قد "أعطى للممثل دوراً أساساً عندما نظر إلى المسرح على أنه فن ازدهار تفتح الجسد"(56)

أي أنّ الممثل الذي ظلّ يُعرّف على أنه شخص يؤدي دورا Part أو شخصية وهو رابط أو وسيط بين النص والعرض ومن ثمّ بين العرض والمتلقي يغدو بالفهم الجديد "علامة تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي يشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة وتارة أخرى يشتغل منتجا للعلامات، ولا يمكن لتلك العلامات أن تنمو وتتطور من دون شخصيته الفاعلة"(57)

III -الجمهور:

تنامت الدراسات المتعلقة بالجمهور في المسرح في العقود الأخيرة من خلال توفّر مجموعة من المناهج الإجرائية القمينة بتقديم صورة واضحة لما يتلقاه المتلقي. إذ كما يصرّح هيغل فإنّه "مهما حاول العمل الفني أن يبني عالما متماسكا وقائما من تلقاء نفسه، فإنه بصفته موضوعا واقعيا لا يوجد لذلك بل يوجد لنا نحن، أي من أجل جمهور يتأمله وينتشي به، وهكذا فإنه يؤكد أنّ الإبداع بوصفه ظاهرة اجتماعية لا يمكن أن يؤول تأثيره إلى الذات المبدعة وحدها وإنما يتعدى مجاله التأثيري ليشمل طائفة أو طوائف تتلقى هذا العمل بأدوات الفهم والتأويل على اختلاف طبقاته وتموجاته"(58)

وبالنسبة لبارت فإننا نجد له رأيا يحتاج إلى قراءة فاحصة لفهم مدلولاته الهامة إذ يقول: "لا أحب حفلات الافتتاح وحفلات المشاهدة الخاصة، كما لا أحب الليالي المسرحية الأولى. إنني أحتاج أن أكون فردا مجهولا وسط مجموعة وهذا ما يوفّره لي المسرح التجاري. إنّ الطراز المعماري السائد في المسارح بما يوفّره من ردهات في صحبة مجموعة صغيرة نألفها وكذلك بما يضمه من قاعات مشاهدة تضمن مجهولية الفرد وما يترتب على ذلك من شعور بالأمان. هذا الطراز المعماري السائد قد تحوّل إلى حاجة نفسية لدى الجمهور"(59).

ما المقصود بالمسرح التجاري الذي يورده بارت في هذا الرأي الذي يظهر فيه نوع من الاحترام والتأييد له، ما دام يفضله عن غيره؟ إنّ المسرح التجاري بالتأكيد لا يقصد به مجموعة العروض التي تهدف أساساً إلى الربح المادي بعيدا عن القيمة

الفنية للعمل بحيث ينزع أصحابه في الكثير من الأحيان إلى تيمات مبتذلة وتقديم المواقف الهزلية ويتم فيه الخروج عن النص الأصلي.

يتأكد لنا هذا الرأي من خلال بارت نفسه الذي "ساهم في تأسيس مجلة "المسرح الشعبي théatre populaire" التي شنّت هجوما على الدراما التجارية السائدة في ذلك الوقت ودعت إلى مسرح يعالج القضايا الاجتماعية والسياسية"(60) لكنه يقصد العروض الجماهيرية –وربما هذا التوصيف الأصح لهذا النوع من العروض -التي لا تخصص للصحافيين كعرض أول ولا للنقاد كعرض خاص. ولكنها موجهة للجميع دون بطاقات دعوة شخصية بحيث لا يتم التركيز على شخصيات بعينها يشكل حضورها خصوصية للعرض وخصوصية للتلقي، ولكن يكون التركيز للجماعة الحاضرة في شكلها العام بوصفها "الجمهور المتلقي". وهذا هو الجمهور الذي يجد بارت نفسه يسعى إلى تأكيده في رأيه هذا. حيث يتم التأكيد على توجيه الخطاب المسرحي "أمام متفرّجين متحفّزين بحسّهم وحواسّهم لاكتشاف المداليل التي يحملها العرض لأن الدّالة كما تقول "كريستيفا:"ليست هدفاً وإنما الهدف هو المدلوليّة. ومداليل العرض هي المعادل الموضوعي للدّالّ النصّي وذلك لاعتماده -كما أسلفنا - على المؤثرات السمعية والبصرية بسائر تفرّعاتهما"(61).

خاتمة مؤقتة:

اقترح رولان بارت كما رأينا رؤية متوسعة للمسرح ابتداء من النص المكتوب باعتبار أسبقيته الزمنية في مرحلة إبداع الخطاب المسرحي وانفتاحه على العلامات شديدة الثراء، مرورا على العرض، الذي تأسست النظرة البارتية فيها على تأكيد جماليات المسرح البريختي على الرغم من أهمية المسرح التقليدي. وصولا إلى رأيه - شديد الخصوصية -فيما يتعلق بالجمهور.

غير أنّ ما يمكن أن نخلص إليه –وهو يؤكد جهود بارت النقدية التي تنفتح على كلّ ممارسة جديدة تتسم بالجدية ولا تنغلق على نفسها في منظومة صامتة - أنّ النشاط النقدي الهائل الذي قدمه بارت لم يُسفر إلى التأثير الذي يجعل المتلقين (الجمهور) أكثر وعيا بالتعقيد الذي تتسم به هذه الممارسة. إنّ بارت كان في هذه

الممارسة، يبحث عن المعنى، ذاك الذي لا يسبق وجوده العرض فقط، أي ما تمّ قوله وعرضه واقعيا ولكن لا يتم دون المتفرج بتعبير آن أوبرسفيلد(62).

من هنا تظهر مجموعة من "الصعوبات التي يتعذّر حلها في كلّ دراسة تأويلية في المسرح، والتي تتمثل في السؤال التالي: كيف نفكك معنى ما زال لم يُنتج بعد؟ فالنص ينتمي إلى نظام اللامقروء واللامعنى، والممارسة هي التي تعمل على تكوين المعنى وبنائه"(63). إنّ محاولة بارت إزعاج تقاليد القراءة العمودية برغبة جارفة لفهم عملية صياغة وخلق المعنى فـ"أن نقرأ المسرح، يعني ببساطة أن نهيّئ ظروف إنتاج المعنى وهي مهمة "الكاتب الدرامي" والدارس السيميائي والمخرج المسرحي والقارئ ومهمتكم أنتم ومهمتنا نحن، وليس من اللاعقلانية في شيء أن نلاحظ أنّ هذا المعنى الذي يكون مقدّما دائما على قراءتنا الخاصة يُفلت في جزء كبير منه من الصياغة الشكلية الدقيقة"(64)

ثبت المصادر والمراجع

المصادر بالفرنسية :

1. Barthes R .Essais critique.seuil

المصادر بالعربية :

2. رولان بارت، التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2009.
3. رولان بارت،

المراجع

1. أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، أفكار للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2013.
2.
3. إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط1، 2013.
4. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992.

معاجم

1) باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال خطار،
2) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي،

مواقع أنترنيت

1) بسام الجمل، تنسيق: أنس الطريقي، الطائفية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، المغرب، يوليو 2016.

هوامش:

1ـ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص 34.

2- Barthes R. The Grain of the voice.Interviews 1962-1980.Berkeley and !los angeles: University of California press.1991.p 57.

3ـ رولان بارت، التحليل النصي: تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2009، ص ص 5، 6.

4ـ بارتريس بايف، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 536.

5ـ إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط1، 2013، 21.

6ـ آن أبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: سمية زباش، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 283.

7ـ كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص14.

8ـ المرجع نفسه، ص 14.

9ـ إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 11.

10ـ المرجع نفسه، ص ص 21 -22.

11ـ كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص 11.

12ـ إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 15.

13ـ المرجع نفسه، ص 11.

14ـ إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 15.

15ـ آن أبرسفيلد، مرجع سابق، ص 23.

16ـ يُنظر: المرجع نفسه، ص ص 23 -24.

17ـ آن أبرسفيلد، مرجع سابق، ص 25.

18 Barthes R .Essais critique - seuil.

19ـ إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 29.

20ـ ولان بارت - النقد والحقيقة. سوي - باريس 1966، ص 58.

21ـ يُنظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة، ص 18.

22ـ إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 51.

23ـ رولان بارت، نظرية النص، ص 63.

24-Barthes.ibid.p

25ـ جوناثان كولر، رولان بارت: مقدمة قصيرة جدا، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، 43.

26ـ ماري إلياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص 354.

27ـ جان راسين، مأساة طيبة أو الشقيقان، فيدر، تر: أودنيس، تقديم: رولان بارت، سلسلة المسرح العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 118، يوليو 1979، ص09.

28ـ ماري إلأياس وحنان قصاب، المرجع السابق، ص 354.

29ـ المرجع نفسه، ص 354.

30ـ إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 33.

31ـ المرجع نفسه، ص 33.

32ـ جوناثان كولر، المرجع السابق، ص 43.

33ـ المرجع نفسه، ص 45.

34ـ يُنظر رولان بارت، لذة النص، تر:فؤاد الصفا والحسن سبحان، دار توبقال للنشر ص16 -21 -19.

35 - Patrice pavis. Dictionnaire du theater. Armand colin. Paris. 2013.p336.

36ـ ماري إلياس وحنان قصاب، ص 255.

37ـ مصطفى صمودي، قراءات مسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط1، 2000، ص 22.

38 -Barthes. Roland Barthes par Roland Barthes.Le seuil.Paris,1975,p179.

39 -Patrice Pavis.ibid.p336.

40ـ يُنظر: ياسين سليماني، خطوط غير مستقيمة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2017، ص 13.

41ـ المرجع نفسه، ص ص 13 -14.

42ـ جوناثان كولر، المرجع السابق، ص 46.
43ـ شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط1، 1999، ص 63.
44ـ جوناثان كولر، المرجع السابق، ص 46.
45ـ جوناثان كولر، ص 47.
46ـ جوناثان كولر، ص 47.
47ـ جوناثان كولر، ص 48.
48ـ جوناثان كولر، ص 48.
49ـ جوناثان كولر، ص 48.
-Ibid.25.27.50
-Ibid.53.54.51
52ـ باتريس بافي، مرجع سابق، ص 150.
53ـ يُنظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 244.
54ـ إلين أستون وجورج سافونا، مرجع سابق، ص 144.
55ـ المرجع نفسه، ص 144.
56ـ مصطفى صمودي، قراءات مسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، ط1، 2000، ص 85.
57ـ أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، أفكار للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2013، ص106.
58ـ ياسين سليماني، ضمن: السؤال عن الهوية: في التأسيس والنقد والمستقبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 467.
59ـ سوزان بينيت، جمهور المسرح، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط1، ص 172.
60ـ جوناثان كولر، ص 46.
61ـ مصطفى صمودي، مرجع سابق، ص 53.
62ـ آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 341.
63ـ المرجع نفسه، ص 341.
64ـ المرجع نفسه، ص 341.

قصة

روبين داريو

ت: بديع صقور*

نشيد النصر

روبين داريو: شاعر من نيكاراغوا، ولد في "ميتابا" 18 كانون الثاني 1867، واسمه الحقيقي "فيلكس روبين فارسيا سارمينتو"

من أوائل شعراء الحداثة في أمريكا اللاتينية. من أعماله: كتابة الأزرق في فالباربيسو عام 1888 ـ النثر المدنس 1896 ـ غناء الحياة والأمل 1905 ـ أشعار الخريف 1910 ـ غناء الحبّ، ومنه قصيدة "نشيد النصر" هذه:

* مترجم وشاعر وقاص من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

ها هو الموكبُ آتٍ
ها: أصوات الأبواق
وبريق السيوف..
ها هو آتٍ،
موكب الأبطال
ها هو آتٍ،
يمرُّ تحت أقواس النصر،
المزينة بالورد الأبيض.
والأبواق المعلقة...
والرايات..
تحملها أيدي المحاربين.
ها نسمع صليل الأسلحة
المحمولة بأيدي الفرسان
المكابح القوية تلجم أحصنة الحرب،
الحوافر الحديدية تدق الأرض
والطبول تقرع..
الموكب يمر على وقع موسيقا النصر
هكذا يمرُّ المحاربون الأقوياء
تحت أقواس النصر..
تصدح أصواتهم،
بغناء رنان..
ترددها الجوقة بحرارة،
محاطة برايات الفخر والجلال.
يقول المحارب: القتال، جروح وثأر

وأعراف خيول خشنة
وخوذ صلبة
رماح ونبال..
دم أبطال يروي
طرقات الأرض..
الموسيقى تعلن النصر المجيد
النسر يغادر عشه في رأس الجبل
ويفتح جناحيه بعظمة
في الريح..
الموكب يمرّ،
يشير الجدُّ للصغير:
انظر، كيف العجائز، والنساء الجميلات
بشعورهن المجعدات الذهبية
المتدثرات بالفرو،
يحملن أكاليل الورد للأبطال..
انظر..
تحت الأبواب
تطلُّ وجوه الحِسان الموردة بابتسامة
للمنتصر،
الحامل علم الأعداء الذي غنموه
فخر وتمجيد للجنود الذين استشهدوا
على يد الأعداء..
أبواق ونصر للسيوف.
في زمن العظمة..
من بين خزائن الحرب

تحييٌ الأكاليل الجديدة
مزهوة بسيوف الفرسان العتيقة..
الأقوى من الدببة.
الأخوة حاملو النبال
الذين يشبهون "سنتادور"[1] اليوناني..
الأبواق الحربية تملأ الفضاء بأصواتها
مُحيّية السيوف العتيقة
والمجد القديم..
الشمس التي تضيء
النصر الجديد..
والبطل الذي يقود جماعته
الفتية القوية
التي تحبُّ أرض الوطن الأبوي
السلاح في يد
وفي اليد الأخرى
شموس الصيف الأحمر
والثلوج، ورياح الشتاء القارس..
الليل والجليد،
الكراهية والموت
لأجل الوطن الخالد..
ها: أبواق الحرب تردد بفخرٍ
نشيد النصر
نشيد الوطن.

[1] سنتادور اليوناني: أحد أبطال الإلياذة لهوميروس.

ت: د. ثائر زين الدين*

مختارات من شعر

آنا أخماتوفا

مقـــــدّمـة:

ولدت الشاعرة الروسية آنّا أخماتوفا في 24 حزيران 1889، في مدينة أوديسّا، لأبٍ يُدعى أندري أنطونوفيتش غورنكو، يعمل مهندس ميكانيك سفن، وبالتالي فأسمها الحقيقي آنا أندريفنا غورنكو، أما كنيتها: أخماتوفا، فهي بمثابة لقب أو اسم أدبي استعارته الشاعرة من كنية جدتها لأمها (وهي من أصل تتري).

تنقّلت مع عائلتها منذ طفولتها، فكان لها أن ترى شواطئ البحر الأسود وأسوار بطرسبورغ، إلى أن أقامت أسرتها في (تسارسكوي سيلو) الضاحية القيصرية، فعاشت آنا هناك حتى بلغت السادسة عشرة من عمرها وتلقّت تعليمها، وكان لهذه الضاحية-كما عبرت الشاعرة فيما بعد-أثر نفسي كبير في تكوينها، لقد كانت كثيرة الحدائق ، غزيرة الخضرة والألوان تخفق في جنباتها ظلال بوشكين ورفاقه وعصره ، وخلال تلك الفترة اعتادت أسرة الشاعرة أن تقضي إجازات الصيف في سيفاستوبل على البحر الأسود ، وفي إحدى تلك الإجازات - وكانت آنا قد بلغت الحادية عشرة من عمرها- كتبت أولى محاولاتها الشعرية .

* مترجم وشاعر وباحث من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

حدث الفراق بين والديها عام 1905 ، فانتقلتْ مع والدتها وإخوتها إلى الجنوب . في كييف تدخل الشاعرة كليّة الحقوق بعد أن تحصل على الشهادة الثانوية عام 1907 ، وتدرس أيضاً تاريخ الأدب ، وتتعلم بعض اللغات الأجنبية ، وخلال كل ذلك يظل بوشكين هواها الأكبر ، إلى جانب مجموعة من الشعراء والكتاب على رأسهم هوميروس ، وفيرجل وكاتول، و دانتي وستقع الأساطير الشرقية والأناجيل موقعاً طيّباً في نفس الشاعرة ، فتغرم بها ، وتحفظ الكثير منها .

في أبريل 1910 تتزوّج آنا أخماتوفا نيكولاي غوميليوف (1886 _1921)، وهو شاعر مرموق في ذلك الوقت ، وعلى يديه سترى أولى قصائد الشاعرة النور ، حين ينشرها لها على صفحات مجلّة صغيرة الحجم (سيروس) سنة 1911 ، وكانت هذه المجلّة قد ظهرت لفترة قصيرة في باريس ، مطبوعة باللغة الروسية .

كان نيكولاي ستيبانوفيتش غوميليوف رفيق سنوات الدراسة الأولى في الضاحية القيصريّة ، وقد أحبته الشاعرة بقوة ، فتزوّجها ، وسافرا إلى باريس لقضاء شهر العسل ، وسيعودان إليها أيضاً ربيع 1911.

في 1912 كان لآنا أخماتوفا أن تزور إيطاليا وسويسرا ، وسترزق في العام نفسه طفلها الوحيد ليف غوميليوف، الذي سيصبح دكتوراً في التاريخ.

تعيش الشاعرة منذ بداية عام 1911 حتى صيف 1917 فيما يشبه مزرعة أو(إقطاعه) تعود لأهل زوجها وتسمى سليبنيفو ، وهي لم تعد موجودة منذ زمنٍ بعيد .

في تمّوز 1913 ، في تلك المزرعة تكتب الشاعرة قصيدتها التي مطلعها:

(وفي وحدتي القاسية / أتذكركم بألم ...) ، وقد كان هناك أسباب لمثل هذه القصيدة ، ففي نيسان من ذلك العام غادر الزوج الشاب إلى إفريقيا ، في مهمة خاصة ، وعام1914 يلتحق طائعاً بالجيش للمشاركة في الحرب ، فترسل له آنا الرسائل ، ولا تكتفي بالحديث عن الشؤون الأسرية ، بل تكتب له أشعارها الجديدة ، التي تحمل في معظمها الحنين والشوق إليه ، وتتلقى منه التعليقات والآراء المختلفة .

ومن الجدير بالذكر أن نيكولاي ستيبانوفيتش غوميليوف تقلّد بعد ذلك وسامين قيصريين مهمين لشجاعته وبسالته في المعارك التي خاضها عامي

1915و1916 ، أحدهما (صليب جيورجي) ، وقد ذكرت الشاعرة هذا الأمر في بعض قصائدها .

في تلك(الوحدة القاسية) التي تحدثت عنها الشاعرة في قصيدتها السابقة ، عملت بجدٍ ومثابرة ، فكتبت معظم قصائد مجموعتها :

(السرب الأبيض) ، التي شارك في إعدادها للطباعة الكاتب الروسي المعروف م.ل.لوزينسكي ، فأهدته الشاعرة قصيدتها المكتوبة في سليبنيفو ومطلعها : (إنها تطير/ إنها مازالت في الطريق ...) ، وعن هذه المرحلة المبكّرة من حياة الشاعرة نشرت فيرا أندريفنا نيفيدومسكايا صديقة آنا كتاباً في نيويورك أسمته : (عشّ النبالة الحقيقي) ، تحدثت فيه عن مزرعة غوميليوف وآنا ، وممّا قالته : (كان لآنا أخماتوفا وجه صارم ، ملامحها كلها حادة ، ووجهها جميل ، عيناها رماديتان بلا ابتسامات . كانت تجلس إلى الطاولة صامتة ، فتحس مباشرةً أنها غريبة في عائلة زوجها ، لقد كانت هي وزوجها كغرابين أبيضين في هذه العائلة البطريركيّة ، لقد أغضب الأم كثيراً أن ابنها لم ينتسب إلى الحرس ، ولا إلى السلك الدبلوماسي ، ولكنه أصبح شاعراً ، قد يضيع في أفريقيا ، بل أحضر فوق ذلك إلى مزرعتهم زوجته الغريبة هذه ، التي تنظم الشعر أيضاً ، وتلبس بطريقة غريبة غير عصرية ... الخ).

ذات يوم تكتب آنا أخماتوفا المعروفة بحيائها - وهي بعد في البداية - إلى فاليري بريوسوف الشاعر المشهور ، طالبة منه العون في مجال النشر ، وتتحقق لها مقابلة مع رئيس تحرير مجلّة (أبولون) سيرغي ماكوفسكي ، فيقوم بدوره باختيار مجموعة من قصائدها ، وينشرها في مجلّته ، وهي يوم ذاك مجلّة تشجع زمرة من شعراء بطرسبرغ ، الذين وضعوا أنفسهم مقابل الشعراء الرّمزيين الروس ، وأطلقوا على مدرستهم أسم (الأكمييزم) ولعلّ أسم هذا الاتجاه الأدبي مأخوذ من الكلمة اليونانية (أكمي) أي الذروة ، وقد ادعى هؤلاء الشعراء بالفعل السعي إلى الكمال الفني ، إلى الدُرا الشعرية الباهرة ، وستنتسب آنّا أخماتوفا بعد فترة إلى هذا الاتجاه الأدبي .

عام 1912 تُنشر المجموعة الشعرية الأولى للشاعرة ، وتحمل عنوان (مساء) ،

ويقدم لها الشاعر المعروف ميخائيل كوزمين ، فتثير انطباعاً جميلاً بين الشعراء والنقاد ، مع أن عدد نسخها لم يتجاوز الثلاثمائة .

وفي عام 1947 تنشر المجموعة الثانية للشاعرة تحت عنوان (سُبحة) ، وبعد الحرب العالمية الأولى ، في 1917 تظهر المجموعة الثالثة للشاعرة موسومة بـ (السرب الأبيض) ، لكن القرّاء والنقاد لا يستقبلونها كما تتوقّع الشاعرة ، ولعل أحداث تلك السنة العاصفة كانت وراء التعتيم والإهمال اللذين طالا (السرب الأبيض).

تعمل الشاعرة بعد ثورة أكتوبر 1917 في مكتبة أحد المعاهد الزراعية ، وتصدر عام1921 مجموعتها :(مزمار الرّاعي_Anno Domini) وفي العام التالي تخرج إلى النور مجموعتها : (في الصّيف الإلهي) ، ثم تتوقف الشاعرة عن النشر حتى الأربعينيات ، دون أن يعني ذلك التوقف عن العمل والترجمة والدراسة ، فقد انصرفت فترة طويلة لدراسة أشعار بوشكين وآثاره الأخرى.

مع بداية الأربعينيات تعيش آنّا أخماتوفا تجربة حصار لينينغراد ، وتشارك غيرها من المواطنين أعمال المقاومة ، ومنها الحراسة الليليّة للمواقع الروسية التي تقاوم الطيران الألماني ، ثم تنتقل بعد ذلك على متن إحدى الطائرات إلى موسكو ، ومنها إلى طشقند ، لتعود في ربيع 1944 إلى موسكو ، ثم إلى لينينغراد من جديد ، وهي خلال ذلك تعمل على ترجمة الشعر الشرقي ، الكوري والمصري القديم ، وستجمع بعد ذلك نتاجات ترجماتها هذه في بضعة كتب هي:

-(الشعر الكوري الكلاسيكي_1956)

-(أصوات الشعراء_شعر أجنبي _1965)

-(الشعر الغنائي المصري القديم _1965)

ثم يظهر بعد وفاتها كتاب آخر بعنوان :

-((أشعار الشرق القديم _1969)).

عام 1962 تُنهي أخماتوفا قصيدتها الطويلة التي بدأتها عام 1940 ، وتسميها ((ملحمة بلا بطل)) ،في عام 1964 تتلقى دعوة لزيارة إيطاليا ، حيث تمنح جائزة (أتنو تاورمينو) ، تقديراً لإبداعاتها كوجهٍ من الوجوه الشعرية المهمة في القرن

العشرين ، وفي عام 1965 تُدعى الشاعرة إلى بريطانيا لتُمنح شهادة الدكتوراه في الآداب من جامعة إكسفورد .

كانت آنّا أخماتوفا من النساء المبدعات الجميلات في مرحلتها ، وقد كتب عنها عدد غير قليل من الشعراء ، جُمعت قصائدهم في كتابٍ سمّي (صورة أخماتوفا) ، نُشر عام1925 ، ووضع لها بعض أبرز الفنانين التشكيليين رسوماً شخصية ، وبورتريهات ، منهم :موديلياني ، فودكين ، سارايان ، ألتمان. كما كُتبت مجموعة من الأعمال الموسيقية عن قصائدها لموسيقيين بارزين من أمثال : فيرتنسكي ، بروكوفييف ، لورا وغيرهم .

كانت أخماتوفا - كما يؤكد دارسوها – شاعرة الحب أولا ، شاعرة القلب الإنساني الكبير الطافح بالمشاعر الإنسانية النبيلة ،شاعرة الكثافة والعمق ، ولعلّ هذه الإضمامة التي أقدمها للقارئ العربي من شعرها ، قادرة على رسم صورة واضحة عن شاعريتها ، ولاسيّما أنني اخترتها من مختلف مجموعات الشاعرة ، التي ذكرتها سابقاً ، مستفيداً من كتابين مهمّين صدرا في موسكو عام 1989 ، جمعت فيهما معظم قصائد الشاعرة وهما :

1 - آنّا أخماتوفا -شعر و قصائد – سلسلة (القرن العشرون : الشاعر و الزمن) الحرس الفتي ، موسكو 1989.

2 - آنّا أخماتوفا في البلد القاسي ، دار العامل الموسكوفي ، موسكو1989.

توفيت الشاعرة عن سبعٍ وسبعين سنة من العمر ، في الخامس من آذار 1966 ، بعد أن تجاوزت ثلاث أزمات قلبية ، لم تفلح في اقتناص روحها المتمسّكة بالحياة ، ودّفنت في إحدى ضواحي لينينغراد (كوماروف) ، حيث اعتادت بعد سنوات الحرب أن تقضي استراحة الصّيف في بيتٍ ريفيٍ صغير.

النصوص الشعرية المختارة

ضغطتُ يديَّ تحتَ شرشفي الغامق...
((لمَ أنتِ شاحبة اليوم ؟))
- لأنني شربتُ حزناً
ممِضّاً حتى السُكر .

كيفَ أنسى ؟ خرج يترنّح ،
وقد لوى فمه بحزن .
ركضتُ خلفه ، لم ألامس الدرج .
ركضتُ خلفه حتّى السور .

مختنقةً صرختُ به : (مزحة ،
كل ما قلتهُ مزحة ، لو ذهبتَ فسأموت) .
ابتسمَ بشكل هادئ ومرعب ،
وقال لي : (لا تقفي في الريح) .

1911

* * *

كم كان لذيذاً الجلوسُ إلى الموقد
بعد الريح والصقيع .
هناك – حيثُ كنت – لم أتمكّن من الانتباه لقلبي
ولهذا فقد سرقوهُ مني .

طالَ احتفالُ رأس السنة ، وعلا الصخب ،
تعرّقت سيقان ورد العيد ،
وفي صدري لم يعدْ يُسمَع
خفقان أجنحة الجراد .

آخ ، ليسَ صعباً عليَ أن أكتشفَ السارق ،
لقد عرفتُهُ من عينيه ،
لكنَ المُرعب أنه قريباً جداً
سيعيدُ لي مسروقاتي بنفسِه !

1914

* * * *

كان بإمكانك ألا تُكثر من زيارتي في الحُلم
فغالباً ما نلتقي
ولكنّك في حرم الظلمة فقط

تكونُ حزيناً ، ومرتبكاً ، وحنوناً ،
ويكون إطراءُ شفتيكَ العذب لي
أحلى من مدائح الملائكة .
أوه ! هناكَ لا تخطيءُ باسمي
ولا تزفر بحنقٍ ، كما تفعل الآن .

1914

* * * *

الطريق مضاءة بليلها وجبالها ...
آنينسكي

كان غيوراً ، قلقاً ورقيقاً
وقد أحبّني ، كأنني شمسُ الرب
أحبّني ؛ فقتلَ طيريَ الأبيض
كي لا يغنّي عن الماضي

مع الغروب راحَ يرددُ ، وهو يدخلُ غرفتي :
((أحبّيني ، اضحكي ، اكتبي الشعر !))
بينما كنتُ أدفنُ طيريَ الفَرح ،
خلفَ البئر الدائريّة ، تحتَ الحورةِ العتيقة .

وعدتهُ أنني لن أبكي
لكنَ قلبي تحوّل إلى حجر
وأصبحتُ أسمعُ ترجيعَ طيري العذب
في كل مكانٍ ، وكل زمان .

1914

* * * *

لماذا تظهرُ لي
مَرّةً ريحاً ، وأخرى حَجراً ، وثالثةً طيراً ؟
لماذا تبتسم لي من السماء ،
مع برق الصيف المفاجئ ؟

لا تعذّبني أكثر ، لا تزعجني
دعني لما هو أهم من ذلك ..
يتمايلُ اللهبُ السكران
فوق المستنقعات الرماديّة الجافة .

وربّة الشعر ذات النقاب الرث
تغنّي غناءً طويلاً وكئيباً
ففي كآبتها الحديثة والقاسية
تكمن قوة إبداعها

تموز 1915

تنويمة*

بعيداً في الغابةِ الكبيرة
قربَ الأنهار الزرقاء
عاش مع أولاده في كوخِهِ المظلم
حطابٌ فقير

ابنه الصغير كانَ بطولِ الإصبع .
كيف يمكنني أن أُهدِئَكَ
نمْ يا صغيري
إنني أمٌ حمقاء .

نادراً ما تطيرُ الأخبارُ
إلى منطقتنا
لقد قلّدوا أباكَ
صليباً أبيض**

كانت الآلام ، وستكون الآلام
ليس للألم نهاية !
فليحفظ يغوري المقدّس
أباكَ .

1915

* * * *

* قصيدة كتبتها الشاعرة لطفلها
** عام 1915 قلّد ن.س.غوميليف زوج آنا وساما عسكريا – للمرة الثانية – هو صليب غريغوري لشجاعته وبسالته في المعارك.

أصفر ورحبٌ ضوء المساء
حانيةٌ نسمات أبريل.
لقد تأخرتَ لسنواتٍ عديدة
ورغمَ ذلك فأنا فرحةٌ بك .

إلى هنا .. اجلس قريباً منّي ،
وانظر بعينين فرحتين :
ها هو ذا دفترٌ أزرق
يضمُّ أشعاريَ الطفوليّة .

اعذرني ؛ فقد عشتُ في حداد ،
وقلّما فرحتُ بالشمس .
اعذرني ، اعذرني ، فقد استقبلتُ
الكثيرين غيرك على أنّهم أنت !

1915

* * * *

غادرت ربّةُ الإلهام
في الدرب الخريفي الضّيق، الملتوي ،
وعلى ساقيها السمراوين
تتجمّع حبّات الندى الكبيرة .

رجوتُها طويلاً
أن تقضي الشتاء معي
لكنّها قالت : " إنّهُ مكانٌ كالقبر
كيف تستطيعين التنفس فيه ؟ "
أردتُ أن أقدّم لها يمامةً ؛
أكثرَ اليماماتِ بياضاً ،
لكنّ الطير حلّق من تلقاء نفسه
ومضى خلف ضيفتي المشيقة .

صامتةً تابعتها وهي تغادر
لقد أحببتُها وحدَها
بينما بدا الفجرُ في السماء
بوابة تفضي إلى وطنها .

1915

* * * *

لم أعدْ أبتسم
ريحُ الصقيع جمّدت شفتَيَ
الأمنياتُ نقصت أمنيةً
وستزدادُ الأغنياتُ واحدةً ،
أغنيةً أُقدِّمُها على الرغم مني للضَحِكِ والشباب

وبعد ذلك حبٌّ صامت
لا تستطيعُ الروح احتمالَ ألمِهِ .

1915

* * * *

أنا أعلم : أنتَ هديّتي ؛
لقاء سنواتِ الألم والتعب ،
لقاء أنني ما منحتُ نفسي أبداً
للأفراح الأرضيّة ،
لقاء أنني ما قلتُ للمحبوبِ يوماً
" أنتَ حبيب "
ولأنني سامحتهم جميعاً
ستكون أنتَ ملاكي .

1916

* * * *

فليغتبني و يذمّني إن أراد
إنني أسمعُ في عباراتهِ أنيناً مكبوتاً

لا ؛ لن يقنعني أبداً
أنه متيّمٌ بامرأةٍ أُخرى .

ولن أصدّقَ أبداً ، أنّ بإمكانهِ
بعدَ هذا الحبِ السماوي
أن يضحكَ ويبكي بُحرقةٍ
ويَلْعنَ قُبلاتي .

1917

الصلب

" لا تبكيني ، يا أم
في القبرِ نورٌ شديد "

- 1 -

سبحّت جوقةُ الملائكة للساعة العظيمة ،
وانشقّت السماءُ بسحائبَ من نار .
قال للأب : " لماذا تخلّيتَ عنّي ؟ "
قال للأُم : " آه ، لا تبكيني .."

- 2-

المجدليّةُ لطمت وناحت .
وتلميذهُ الأحبُ إلى قلبه تحجّر .
لكنّ أحداً لم يجرؤ أن ينظر
إلى ذلكَ المكان حيثُ وقفت الأم صامتة .

"إلى ألكسندر بلوك"*

وأتيتُ أزور الشاعر
تماماً في منتصف النهار ، من يوم الأحد .
الهدوءُ كانَ يجلّل الغرفة الواسعة ،
والصقيعُ خلفَ النوافذ .

الشمسُ العُنّابيّة
ترتفعُ فوق دخانٍ أزرق أشعث .
أما مضيفي فصامت
ينظرُ إليَّ بصفاء .

---

* هو الشاعر الروسي الشهير ألكسندر بلوك [1880 – 1921]وقد زارته الشاعرة في 15 كانون أول 1914 . وجاءت هذه القصيدة بمثابة الرد على قصيدة بلوك " آنا أخماتوفا "

عيناهُ من النوع الذي
لا يمكن لأحد أن ينساه .
ولهذا فالأفضل لي أنا الحذرة !
ألا أنظرَ إليهما أبداً .

لكنني سأذكرُ حوارنا ،
سأذكرُ تلك الظهيرة المشبعة بالدُخان
يومَ الأحد في البيت الرمادي العالي ،
على رصيف نهر النيفا .
كانون **الثاني** 1914

ربة الإلهام

عندما أنتظرُ قدومها في الليل
تبدو الحياة معلّقة بشعرة .
ما الشرف ، ما الشباب ، ما الحريّة
أمامَ ضيفةٍ غالية تحملُ المزمار في يدها ؟
هاهي ذي تدخل . تنظر إليَّ باهتمام
وقد كشفت النقابَ عن وجهها ،
أقولُ لها :" ألستِ أنتِ من أملى على دانتي
صفحات الجحيم ؟ فتجيبُني " أنا " .

1924

إلى الشعر

كم قُدتني في الطرقِ الوعرة ،
كنجمٍ يسقطُ في الظلام
وكنتَ لي حُرقةً ، وكذباً
أما عزاءً – فما كنتَ أبداً !

1961

أحدهم يمشي إلى الأمام ،
وآخر يسيرُ بشكلٍ دائري ،
هذا ينتظرُ العودة إلى بيت أبيه
وذاك ينتظرُ صديقتهُ القديمة .
أمّا أنا فأسيرُ – وخلفي المصيبة ،
لا في طريقٍ مستقيمٍ ، ولا منحنٍ
إنما إلى اللا مكان .. إلى اللا وجهة
كقطارٍ خارجٍ عن سكته !

1940

ريح الحرب

قسم

يا أنتِ ، يا من تودّعُ اليومَ حبيباً
فليذب حُزنك في قوّتك ،
ونحن نقسمُ بأولادنا ، نقسمُ بقبورنا
أننا لن نسمح لأحد أن ينتَصرَ علينا

لينينغراد

تموز 1941

عن الشعر

إلى فلاديمير ناربوت ❖

إنّهُ – عصير القلق .
إنّهُ – ذوبُ الشموع المحنّية .
إنّهُ – مئات الأجراس البيضاء .
أول ضربّة صباحية
إنّهُ – زهور النافذة الدافئة
تحت ضوء القمر

❖ فلاديمير إيفانوفيتش ناربوت [1888 – 1944] : شاعر روسي ينتمي إلى مدرسة " الأكمييزم " ؛ وهي إحدى الاتجاهات الحديثة في الشعر الروسي ومن أهم شعرائها آنا آخماتوفا ، ن.س.غوميلييف ، م.غارادیسكي ، أوسيب ماندلشتام ، م.كوزمين ، ب.سادوفسكي.

إنّهُ – نحلٌ ، إنّهُ – ضجر
إنه – غبار ، وسرابٌ وقيظ .

1960

إلى م . لوزينسكي ❖

إنّها تطيرُ ، إنّها لمّا تزل في الدرب
كلمات التحرّر والحب ،
أمّا أنا ففي قلقِ ما قبل الكتابة
وشفتاي أبرد من الجليد .

لكن قريباً ، حيث شجيرات البتولا المتفرّقة
تميلُ بأغصانِها نحو النوافذ ، و تحفحفُ بأوراقِها الجافة –
سيُعقدُ لي إكليلٌ من الورود الحمراء
وتتعالى أصواتٌ مُهلّلة احتجبَ أصحابُها .

وبعدها يندلقُ ضوءٌ باهرٌ كريم ،
أشبَهُ بنبيذٍ قرمزيٍ ساخن .

❖ م.لوزينسكي : ميخائيل ليونيدوفيتش لوزينسكي [1886 - 1955] شاعر ومترجم وصاحب دار نشر " غيبر بوري " ، التي نشرت مجموعتي الشاعرة " السبحة " في آذار 1914 ، و" السرب الأبيض " في أيلول 1917 ، ورئيس تحرير بعض المجلات الأدبية ، تعرف إلى الشاعرة عام 1911 ، ودامت صداقتهما حتى نهاية حياته ، نشر الكثير من أشعار أخماتوفا في مجلة " أبولون " ولا سيما ما كتبته في سليبنيفو .

ثمّ تَهبُ ريحٌ عطرةٌ حامية
تلفحُ إدراكي .

صيف 1916

سليبنيفو

أغنية عن الأغنية

إنّها تحرِقُ كريحٍ جليديّة
في البداية ،
ثم تسقطُ في قلبي ؛
دمعةً مالحة .

فيشعُرُ القلبُ الشريرُ بالأسفِ
لأمرٍ ما ، ويحزن .
ثم ينسى هذا
الحزنَ الشفيف .

أنا أزرعُ فحسب ، ويأتي
آخرونَ فيحصدون ؛ ذلكَ قدري !
فليبارك الرب حشدَ
الحاصدين الفرحين !

أمّا فيما يتعلّق بتقديم الشكر لك ،

فأفعلُ ذلك بشجاعةٍ تامة
لكن اسمح لي أن أهدي العالمَ
حُبّاً لا يموتُ ولا يفنى .

1916 سليبنيفو

* * * *

قضت سحابة يومها قربَ النافذة .
وتمنّت : " لو تهبّ عاصفة رعديّة " .
مثل نظرتها تلك رأيتها ذات مَرّة
في عيني هرّة بريّة حاصرها كلبُ صيد❖ !

صحيحٌ أن من تنتظرينهُ لن يعود ،
وقد فاتَ الأوان .
والقيظ خانق ، كأنَّ مصهوراً ، يُسكَبُ
من السماء حتى الأرض الجافة .

إنكِ بهذا الحنين إنّما تُعذِّبين قلبكِ فحسب ،
مُحدِّقةً في هذهِ العتمةِ الرماديّةِ الحزينة .
و يخيّلُ إليّ – أنكِ فجأةً ستموئينَ
متلّويةً فوق أرضِ هذا الفِناء القذرة .

صيف **1911**

سليبنيفو

❖ الحديث هنا يأتي على لسان رجل .

آهٍ لو أمرضُ بشدّة ،
فألتقيهم في هذياني المحمومِ من جديد ،
ونتنزّهُ في مَمّراتِ الحديقةِ الساحليّة ،
حيث ضوء الشمسِ والنسائم المنعشة .

حتّى الموتى والمنفيينَ يوافقونَ اليوم
على دخولِ بيتي ،
فخذ بيد الطفلِ وجئْ بهِ إليّ ؛
فكم أشتاقُ لرؤيته .

سنأكُلُ أنا وأحبّائي عنباً أزرقَ
وسنشربُ نبيذاً مُثلّجاً ،
ثم نرنو إلى الشلالِ الشائب كيفَ ينسكب
فوق حصى القاعِ .

1922

رافقتُ صديقي حتّى مدخل البيت .
وقفتُ في الغبار الذهبي .
من برجِ الأجراس المجاور
انسابت أنغامٌ مهيبة .
" مهجورة " ! كلمة فكّرت فيها –
لكن هل أنا زهرة أو رسالة ؟
بينما حَدّقت عينايَ بعبوس
في مرآةٍ تزدادُ حُلكة .

ت: عيسى فتوح*

مختارات
من الشعر العالمي

- لودميلا إسّايفا
- ريتشارد لفليس
- توماس مور
- لورد ماكولي
- روبرت فروست
- ليليانا ستيفانوفا

* مترجم وباحث من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

لودميلا إسّايفا

(شاعرة من بلغاريا)

ولدت لودميلا إساييفا في أول آذار 1926 في بلدة "شومين"، حيث تلقت دراستها وتدريبها لتكون معلمة. عملت سنوات عدّة في إذاعة صوفيا، ومساعدة محرر في دار النشر البلغارية. شاعريتها مليئة بالروح والحياة، وبالانفعالات الغنية، والصور الناصعة المشرقة. تؤمن بتقدم الشعب الثابت نحو الجمال والإنسانية. نشرت دواوين عدة منها "حديث القلب" 1957، و"سيرة غنائية" 1963، و"صدق" 1967، و"لا تدع الدنيا تشيخ" 1970.

امرأة

نعم، أصبحتُ مهمومةً في هذا الوقتِ

فلا تلمني على ذلك.

كنتُ طيبةً، كنت متمنعةً،

بروحٍ تفيض بالأريحيةِ والإحساسِ.

***

كنت مستعدةً لأن أبادلَكَ حباً بحبٍ

لأن يكونَ بيننا خبزٌ وملحٌ...

لكنني ارتميت في مقعدي،

أكتم كراهيتَكَ والحقدَ عليك.

***

كيف نسجتَ دسائِسَكَ القويةَ

وسدّدت الوحلَ إلى وجهي العاجزِ،

بيديك القذرتينِ

ثم قذفتني؟.

***

ليس باستطاعتي... إلا العطفُ

فهو السلاحُ الوحيدُ الذي أملكه،

حتى لو رميتني بحجرٍ

فإنني سألتقطه وأسامحك.

***

انتقام

إنك بعيدٌ عني،

إنك بعيدٌ

بالكلماتِ،

والأيامِ

والفراغِ...

لكنني أملك القوةَ

لأن أعيدَكَ إلي

في هذه الأمسيةِ على الأقلِ....

سأستدعيك

إلى حقلٍ صامتٍ،

تحت سماءٍ غريبةٍ

مضاءةٍ بحمرةِ الشفقِ،

وسأنظر إليك بتثاقلٍ

نظرةً يملؤها الأسفُ والعارُ.

***

سأنظر بعمقٍ،

في لجَّةِ عينيكَ...

في لجةِ عينيكَ العميقتينِ

بحدقتينِ،

مددهما الخوفُ والإثمُ.

***

وعندئذٍ

سأرحل.

***

ريتشارد لفليس

1618 ـ 1658

هو واحد من طائفة الشعراء الفرسان، أو شعراء البلاط، عرف كيف يغني الحب المتحلل في شعر فني جميل، وقد ألف عدداً من الأغاني التي لازمها التوفيق والنجاح، كالأغنية التي مطلعها "الحيطان الحجرية لا تكون سجناً" التي خلد فيها اسمه، وإن كانت تنقصه الموهبة التي كانت للشاعرين توماس كارو (1598 ـ 1639) وجون سكلنج (1609 ـ 1642).

إلثيا

عندما يرفرف الحبُّ بأجنحتِهِ الطليقةِ،

داخلَ أبوابِ سجني...

وتدنو مني إلثيا، محبوبتي السماويةُ،

لتهمسَ قربَ الموقِدِ همساتِ الحبِ...

وعندما أستلقي مشبوكاً بشعرِها،

ومقيداً بلحاظها،

فإن الطيورَ التي تحلّقُ وتمرح في السماءِ،

لا تعرف حريةً كحريتي.

***

إن الجدرانَ الحجريةَ... لا تشكل سجناً

ولا القضبانَ الحديديةَ قفصاً.

إن العقولَ الطاهرةَ الهادِئَةَ،

لتأخذُ من ذلك المكانِ صومعةً للصلاةِ والتعبُّدِ.

لو كانت لي حريةٌ كاملةٌ في حبي،

وكنت حراً بنفسي،

لما تمتعت ملائكةُ السماءِ المحلّقةُ

بحريةٍ كحريتي.

***

توماس مور

1779 ـ 1852

شاعر إيرلندي ولد في دبلن. له قصائد وطنية وعاطفية من أشهرها مجموعة "أنغام إيرلندية"، وهي مجموعة من الأغنيات نشرت بين عام (1808 ـ 1834) ووضع موسيقاها سير جون ستيفنسون. لاقت أناشيده وألحانه الوطنية وأغنياته العاطفية شهرة واسعة وخاصة قصيدته "لا لا روخ" ذات الطابع الشرقي. كان صديقاً حميماً لبايرون الذي كتب ترجمة لحياته، كما كتب ترجمة لحياة لورد إدوارد فتزجرالد عام 1831.

الفتاة والوردة

أيتها الزهرةُ الشاحبةُ الذابلةُ

أي فنٍّ يستطيع أن يعيدَ إليكِ ما فقدتِهِ من لونٍ وزهوٍ وحياةٍ!؟

أي فنٍّ يستطيعُ ذلك، وقد فُصلتِ عن الغصنِ الذي غذى نفسَك الطاهرةِ

عبثاً تسكب الشمسُ أشعَتَهَا لتبعثَ الحرارة في خدكِ البارد، والقوةَ في عنقِكِ الملتوي،

فقطراتُ الندى التي كانت تتقطر عليكِ نُضرَةً وأريجاً،

غدتِ الآنَ دموعاً تصبها السماء لوعةً على موتِكِ الباكرِ

***

كذلك تذوي الفتاةُ التي عبث بها من كان مناطَ آمالِهَا وموضعَ ثقتِها،

يدفعها من ذراعيه فتهيم في فيافي الحياةِ ورياضها منبوذةً ومهجورةً.

عبثاً يبسِم لها الأهلُ والأصدقاءُ، وعبثاً يجربون أن يخففوا من لوعتِها القاسيةِ.

أيُّ عطفٍ يعيد إلى قلبها الكسيرِ سلامَهُ الداخليَ!

أيُّ بسمةٍ تُرجع إلى نفسِها المسحوقةِ أجنحَتَها الخفاقةَ!

إن البسمةَ الوحيدةَ التي تستطيعُ أن تبعَثَها من غيبوبةِ الموتِ

وترفعها قليلاً لرؤيةِ نورِ الحياةِ ـ

هي البسمةُ السماوية التي تنتشي بها الآن.

***

لورد ماكولي

1800 ـ 1859

شاعر وكاتب ومؤرخ إنكليزي، كتب في مجلة "أدنبره" بانتظام، بعد أن لاقت مقالاته عن جون ملتون نجاحاً كبيراً. انتخب عضواً في البرلمان عام 1830، وعضواً في المجلس الأعلى في الهند (1834 ـ 1838).

أهم أعماله الأدبية "تاريخ إنكلترا" منذ تولى جيمس الثاني الحكم (خمس مجلدات)... وترجماته لحياة بعض الشعراء ورجال الفكر مثل: ملتون، وبيكون، وجونسون وغيرهم...

نظم ديواناً من الشعر بعنوان: "أناشيد روما القديمة" عام 1842 لاقى انتشاراً واسعاً في الأوساط الأدبية.

شاهدة اليعاقبة

لملكيِ العادلِ قدمتُ الأمانَةَ والشجاعَةَ،

لا تشوبهما لوثةٌ ـ لوثةُ

الأمانةِ الباطلةِ والشجاعةِ المزيفةِ،

لأجلهِ عفت الأرض والشرفَ والصحةَ،

لأن أملاً عزيزاً واحداً، كان الهديةَ الأسمى،

لأجلهِ هدّني الضنى في بلادِ الغربةِ

وابيضّ شعري ـ يا للأسف ـ في عنفوانِ شبابي.

أسمع همسَ الشجرِ في "لافيرنا[1]" وسكارجيل[2]

ويطعنني الشوقُ لـ "آرنو" و"التيز" المحبوبِ.

أنظر إلى بيتي في نومه المحمومِ كلَ ليلةٍ،

كلَ صباحٍ أبدأ بالحُلمِ وأنتهي بالبكاءِ،

حتى منحني اللّه ـ وقد رآني أُمتَحَن بمرارةٍ ـ

المكانَ المريحَ الذي طلبتُ: قبراً مبكراً.

أيهذا الذي قاده الحظُّ إلى هذا الحجرِ المجهولِ

من ذلك الوطنِ الفخورِ، الذي كان مرةً لي،

قسماً بتلك الجروف البيضِ، التي لن أراها أبداً،

قسماً بتلكَ اللغةِ العزيزةِ، التي تكلمتها مثلك،

انس كلَ الخصوماتِ، وارذف دمعةً إنكليزيةً واحدةً

فوق الغبارِ الإنكليزي، لأن قلباً كسيراً يرقد هنا.

***

[1] في إيطاليا.

[2] سكارجيل جرف صخري قرب نهر التيز، في شمال شرقي إنكلترا.

روبرت فروست

1875 ـ 1963

شاعر أميركي نالت قصائده الغنائية والتأملية والرومانسية الشهرة بعد عام 1914 . يتميز أسلوبه بالسلاسة والوضوح، مما جعله محبباً لدى قراء الشعر على اختلاف مشاربهم. يعد أيضاً من أبرع الشعراء الأميركيين الرمزيين. جمع قصائده ودواوينه المختلفة عام 1949 ، ونال جائزة "بوليتزر" أربع مرات.

من أشهر قصائده "إرادة غلام" 1913 ، و"شمالي بوسطن" 1914 ، و"غدير يسيل غرباً" 1928.

التقاط الذهب

ينتشر الغبارُ حولَ المدينة دوماً ،

إلا عندما يطرحه ضبابٌ البحرِ.

كنت أحدَ الصبيانِ الذين أُخبروا

أن بعضَ غبارِ الجوِّ من ذهبٍ.

***

كلُ الغبار الذي طيّرته الريحُ،

ظهر تحت شمسِ الغروبِ كما الذهبِ،

لكنني كنت أحدَ الأطفالِ الذين أُخبروا ،

أن بعضَ غبارِ الجوِ كان حقيقةً من ذهب

***

هكذا كانتِ الحياةُ في البوابة الذهبيةِ،

ذهبٌ نثيرٌ كلُّ ما نشربُهُ ونأكلُهُ،

كنت أحدَ الأطفال الذين أُخبروا

أنه علينا جميعاً أن نأكلَ قُراضةَ الذهبِ.

***

ليليانا ستيفانوفا

(شاعرة من بلغاريا)

ولدت عام 1929 ، وتخرجت من معهد مكسيم غوركي للآداب في موسكو.

عملت مساعدة رئيس تحرير مجلة "بلاموك" ، ورئيسة تحرير مجلة "أوبزور" التي تصدر في صوفيا باللغتين الإنكليزية والفرنسية كل ثلاثة أشهر.

نالت جائزة "ديمتروف" لأحسن شاعر وأفضل عامل في حقل الثقافة. ظهرت أشعارها الأولى في جريدة "سريدنو شكولسكو زنام" عام 1945 ، ومنذ ذلك التاريخ وهي تشارك في المجلات الأدبية كافةً، وقد نشر الكثير من قصائدها وكتبها خارج بلغاريا.

معظم أعمال ليليانا ستيفانوفا كان في حقلي الشعر والقصة ، وقد أصدرت المجموعات الشعرية الآتية :

"في موسكو" 1952 ، "عندما نصبح في العشرين" 1956 ، "العالم الذي أحب" 1958 ، "في السير معك" 1961 ، "أجيء إليك" 1961 ، "يوم عساه لا ينتهي" 1965 ، "حب ومعاناة" 1967 ، "صوت من المستقبل" 1969 ، "قبلتني الشمس" 1970 ، "الشواطئ الجنوبية" 1972 ، بالإضافة إلى مذكراتها عن الرحلات ، وكتب المقالات ومنها :

"رحلة سعيدة" 1953 ، "سأتذكرك أوزبكستان" 1955 ، "تحت قمم القوقاز" 1957 ، "مقابلات" 1963 ، "النور يأتي من الشعب 1964 ، "خريف في أميركا" 1964 ـ 1968 ، "براكين المكسيك تنفث دخاناً" 1969 ، "وقت وواجب" 1971 ، "اليابان بلا كيمونها ومروحتها" 1973.

لا يزال الصيف مقيماً

لقد اختزنتُ بقبلتكَ

دفقةً من شعاعِ الشمسِ.

أشعةُ تموزَ المتقدةُ

أكسبت جلدَكَ تلكَ الصبغةَ الرّماديةَ الغامقةَ

تلك اللمسةَ المخمليةَ.

***

يبطئ الصيفُ

لا أستطيع أن أحسَّ

بأصابعِ الرياحِ الثلجيةِ القارسةِ

تزحف بأوراقِ الخريفِ.

***

لا يزال الصيف مقيماً

أسترخي

تحت ظلالِ قبلتكَ الدافئةِ

أنغمس في وجهكَ البهيِّ

وكلُ شيءٍ ذاهبٌ سيعودُ:

الرملُ،

والزورقُ،

والأشعةُ المحرقةُ...

***

لست أدري هل هي الشمسُ أو أنتَ؟

أهمس بلطفٍ:

تألق من أجلي! إنني لك!

لا ترحل.

***

لا تأتِ أبداً

لا تخطر في ذاكرتي، أشفق علي.

لا تُغرِني بهاتينِ العينينِ المهلكتينِ.

مع أنه يمكن أن أستعيدَ اسمكَ في أحلامي،

لا تُلبِّ

لا تغرني، ابقَ لطيفاً.

لا تأتِ أبداً. لا تجتز عتبتي.

لا أريد منك صوتاً، ولا نفحةً، ولا ظللاً ـ

لا أريد ظلاماً،

ولا بريقاً زائلاً.

***

لا تعذبني، لا تتطفل على أفكاري.

خطواتُكَ اليابسةُ، لا تبشر بهطولِ المطرِ

عندما تضلني جميعُ الدروبِ التي تمتد أمامي،

لا دربَ سوف يقودني إليكَ،

لا دربَ على الإطلاق

قصة

أليسون كافر
ت: رغداء سليمان حسن*

ليجرِ الحقّ كالمياه والبرّ كنهرٍ دائم

ألسون كافر طالبة دراسات عليا مختصّة بمجال " المرأة والدين " من مؤلّفاتها/ النّسوية الكويرية والإعاقة/ الكويرية وتعني: مجموعة من النظريات النقدية تطوّرت في الخطاب الأكاديمي في تسعينات القرن الماضي، من قلب الدراسات النسوية والمثلية، وهي تركّز على قضايا الجنسانية والنوع الاجتماعي (الجندر) والميل الجنسي، وتتعامل معها على أنها مُصنّف مركزيّ يمكن من خلاله فهم ظواهر اجتماعية وسياسية وثقافية أخرى. يمكن القول إنّ هذه النظرية تقوم بتحليل العمليات التي تتشكل من خلالها الجنسانيات في المجتمعات بشكل عام، والهويات الجنسية بشكل خاص.

تعيش ألسون في منطقة لوس أنجلوس.وقد تعرّضت في عام 1995 لحريق كانت نتيجته بتر ساقيها من الركبتين، وأصبحتْ على كرسيٍّ متحرّك . زارت في عام 2015 جامعة الكويت لحضور ندوة عن الإعاقة في مركز "هول" للعلوم الإنسانية دعي إليها أعضاء هيئة التدريس وطلاب الدراسات العليا والموظفين وأعضاء المجتمع المهتمّين بدراسات الإعاقة.

* مترجمة من سورية

مبتورة السّاقين

ذات يوم، قبل ستّ سنوات، استلقيتُ نائمةً، شابّةً نشيطةً قويّة البنية. استيقظتْ بعد أشهر من ذلك، بذراعين وبطنٍ وظهرٍ مغطّاة بندوب الحروق. الساقان اللّتان حملتاني على مدى سنوات، لم تكونا هناك، لقد بُترتا من فوق الرّكبتين نتيجة الحروق التي أصابتني.وهكذا، كانتا لسنوات قليلة ماضية مسيرة مستمرة من تعلّم كيفية التحرّك وفهم الذّات في هذا الجسد الجديد -القديم.

قبل إعاقتي، لم أكن أعدّ نفسي ناشطةً سياسيّة إلاّ حين أشارك في مظاهرة أو احتجاج. غير أنّي الآن أفهم جسدي ذاته على أنّه موقع للمقاومة. إذ في كلّ مرّة أغادر فيها منزلي، يحدّق الناس بي، ولا تفارق أعينهم ندوبي ورجليّ المبتورتين، وكرسيّ المتحرّك، وهم يحاولون أن يفهموا ما جرى لي ولماذا أبدو على تلك الحال. أفكارهم النّمطيّة عن الإعاقة مرسومةٌ على تعابير وجوههم التي هي مزيج من الارتباك والخوف حين يرونني أمرّ. أنا أدرك بقوة أنّ مجرّد العيش في كرسي متحرّك، يشكّل تحدّيًا لأفكارهم النّمطيّة عن الكيفيّة التي يجب أن يظهر بها الجسد وما يفعله. أشعر الآن أنّني ناشطة لمجرّد أن أسير بكرسيٍّ المتحرّك خارجةً من باب البيت.

لكنّ مجرّد الخروج من البيت في كرسيٍّ متحرّك ليس بياناً كافياً في بعض الأحيان. إذ قد تضطّرين لأن تتبوّلي خارجاً أيضاً.

منذ ثلاث سنوات،وخلال الفصل الأول من دراستي في كلّية للدّراسات العليا، أخذت صفّاً تبادليّاً في جامعة محلية. بعد شهر من بدء الدّورة، كُلّفت بتقديم عرض عن قراءات الأسبوع. بعد انقضاء نصف الحصّة، أخذنا استراحة قصيرة، وكان من المفترض أن أقدّم عرضي بعدها. شعرتُ بحاجة شديدة إلى التبوّل، فاندفعتُ على كرسيّ إلى المكتبة، وكلّي ثقة بأنّني سأجد هناك مرحاضاً يمكنني الدخول إليه، لكنّني فوجئتُ بصفٍّ من الحجيرات الضّيقة، الضّيقة جداً بحيث لا يمكن لعجلات كرسيّ المتحرّك أن تنزلق إلى داخل أيٍّ منها.

اندفعتُ مسرعة في أنحاء الحرم الجامعي، أتنقل على كرسيّ المتحرّك من مبنى إلى آخر على أمل أن أجد باب حجيرةٍ واسع، وأنا أتمتم لنفسي: " لابدّ من وجود مكان ما يمكنني الوصول إليه في هذا الحرم الجامعي اللّعين ". بعد الذهاب إلى دورات المياه في جميع المباني أدركتُ أنّني كنتُ على خطأ.

ماذا سأفعل بحقّ الجحيم؟

لم يكن الذهاب إلى المنزل ممكناً، إذ لن أتمكّن من العودة في الوقت المناسب لتقديم العرض المكلّفة به. كذلك لم يكن " حصر البول " ممكناً لأنّ... حسناً، عندما تضطرّ فتاة للتبوّل، فلا بدّ لها من ذلك. هكذا جربتُ الخيار الوحيد المتبقّي أمامي: خرجتُ، بحثتُ عن ركنٍ مظلمٍ ومنعزلٍ في الحرم الجامعي، رفعتُ تنّورتي، أسندتُ جسدي إلى حافة الكرسيّ المتحرّك، وتبوّلتُ على العشب... والذي حدث هو أنّ المكان المظلم المنعزل الذي اخترته لم يكن سوى حديقة التأمل بالكتاب المقدس!

عدتُ إلى الصّفّ غاضبة، وبشيء من الإحراج، أخبرتُ البروفسورة بما حدث. وشعرتُ بمشروعيّة تصرّفي حين أوقفتْ البروفسورة الدّرس، وأعطتْ جميع الطلاب اسم رئيس الجامعة، حتى يتمكّنوا من إرسال رسائل إليه للمطالبة بوجود حمّامات في الجامعة لذوي الاحتياجات الخاصّة.

وفي اليوم التّالي، أنا أيضاً كتبتُ رسالة إلى رئيس الجامعة أبلغته فيها عن مشكلتي المتعلّقة بالقدرة على الوصول إلى الحمّام وبالحلّ الذي وجدته. كتبتُ له: " والأرجح أنّني سأحتاج إلى الحمّام مرّة أخرى. ولا أظنُّ أن ' تعميدي□ لحديقة التّأمّل بالكتاب المقدّس هو تصرّف قد ترغب في أن أستمرّ به ".وفي الختام، أشرتُ إلى آية في الكتاب المقدّس وجدتها منقوشة على جدار الحديقة (الجدار الذي تبوّلت عليه عملياً)، وأملتُ ألاّ تفوته نبرة السّخرية. تقول الآية: " ليجرِ الحقّ كالمياه والبرّ كنهرٍ دائم ". لم يبدُ الكتاب المقدّس من قبل مهمّاً لي.

خلال ثمان وأربعين ساعة حُدّد لي موعد مع رئيس الجامعة. حيث قادني إلى مكتبه، وجلس على الجانب الآخر مقابلي، وقال: " قبل أن نناقش إمكانيّة البناء، أريد أن أعطيك لحظة للتّعبير عن ألمك". توقّفتُ، وأنا أفكّر أنّ ملاحظته هي طريقة استعلائيّة نوعاً ما لبدء اجتماع. فقلتُ باقتضابٍ: " أنا لا أعاني من أيّ آلام. كلّ ما أريده هو مكان أستطيعُ فيه الدّخول إلى الحمّام ".

ولم يكن من الممكن لمحادثتنا إلاّ أن تأخذ مساراً منحدراً.

أبلغني رئيس الجامعة أنّه على الرغم من رغبته في توفير حمّام يمكنني دخوله، فإنّ الجامعة حاليّاً لا تستطيع توفير المال اللازم لذلك. وعندما اقترحتُ عليه

أنّ إزالة أريكة قذرة وبشعة عمرها أربعون عاماً من إحدى غرف النساء ستفسحُ مجالاً لبناء حمّام يمكنني الدخول إليه، أجاب بمشاعر قديمة قدمَ الأريكة: " حسناً، أنا لا أرغب في إزالة الأريكة لأنّ بعض السيدات الطالبات يرغبنَ في الاستراحة هناك حين تأتيهنّ الدورة الشهريّة ".

هذا صحيح. لقد نسيتُ كم كنّا، نحن السّيّدات الطّالبات، اللّواتي أرهق العمل الأكاديميّ عقولنا، نرغب بأن نستريحَ، نازفات، على أرائك عفنة في حمّامات معتمة. أيّة خائنة أنا لبنات جنسي حتى أفترض أنّ حاجتي إلى التبوّل أكثر أهمية من أريكة لم تشهدْ أيّ احتكاك بإنسان منذ عام 1973.

لم يكن مفاجئاً أنّ ذلك اللّقاء لم يسفرْ عن حلّ لإيجاد تواليت يمكنني الدخول إليه، لذلك واظبتُ على التبوّل في الحديقة، مثلما هدّدتُ، وإثارة الشكوى في القاعات. وما بدأ على شكل ضرورة ملحّة، بات مزيجاً مثيراً للاهتمام من الضّرورة والاحتجاج، احتجاج بوليّ. انتشرتْ أخباري بين الطلاب، ولسعادتي الكبيرة فقد ساندني معظمهم. وقام عدد من الصّفوف بتوقيع عرائض. واقترحتْ إحدى الطالبات على صفّها تصوير فيلم وثائقيّ عن مناظرات الحمّام، وعرضتْ على زملائها فيلماً قصيراً قامتْ بتصويره. هكذا أصبحتُ مشهورة قليلاً، ومعروفة في الجامعة بـ " فتاة الحمّام ".

بعد نحو شهر من الحدث الأول، رفعتُ رسالة أخرى إلى رئيس الجامعة أخبرته فيها أنّني مستمرّة باستخدام موقع التأمّل بالكتاب المقدّس. وفي هذه المرة كنت مصمّمة على القيام بأمرٍ ما. أكدّتُ له بأنّني مستعدّة لفضح تجاهله التّام لاحتياجات أصحاب الإعاقات الأمريكيّين، وذلك عبر نشر قصّتي في الصحافة. ويا إلهي! بدأ العمل لإنشاء أجمل حمّام يمكن أن تراه عينُك ويستطيع ذوو الاحتياجات الخاصّة الدّخول إليه.

أخيرًا، جرى الحقّ والبرّ. ولم يكونا بحاجة إلاّ إلى دفعةٍ صغيرة من فتاة، وكرسيّها المتحرّك، ومثانة ممتلئة.

هامش:

تأثّرت النظرية الكويرية كثيراً بمؤلفات " ميشيل فوكو وإيفا كوسوفسكاي وجوديت باتلر " حيث بُنيت من مجمل ما بُنيت عليه، على التّحدّي الذي قامت به النّسوية للفكرة القائلة : بأنّ النوع الاجتماعي (الجندر) هو الجوهر الأساسي للهويّة النّسوية وللنّضال النّسويّ، كما بُنيت على الدّراسات المثليّة التي فحصت وبشكل أساسيّ طبيعة المبنى الاجتماعي للعلاقات والهويّات الجنسية.

قصة

نيقولاي تيليشوف
ت: صبحي سعيد قضيماتي*

إلى البيت

*عاش نيقولاي دميتريفيتش تيليشوف حياة طويلة. ولد عام 1867 - بعد إلغاء نظام القنانة في روسيا بست سنوات فقط. وتوفي عام 1957 - بعد أربعين سنة من قيام ثورة أكتوبر.

*مارس في شبابه نشاطات ثقافية متنوعة: فقد أصدر مجموعات قصصية وشعرية للأطفال، وأسس مدرسة في ضاحية من ضواحي موسكو. وسافر الكاتب عام 1894 إلى سيبيريا، بنصيحة من تشيخوف، لكي يتعرف حياة الشعب على نحو أحسن.

*كانت الحكومة القيصرية في ذلك الحين، تُهجِّر الفقراء من فلاحي روسيا الاوربية، إلى الأراضي السيبيرية، غير المأهولة. لم يكن هناك فيما بعد الأورال، خطوط حديدية تقريباً. كان الفلاحون يرحلون مع عائلاتهم على الخيل، فيجوعون ويمرضون ويموتون ويفقدون أولادهم، في الطرق الطويلة. رأى تيليشوف في وسط سيبيريا بيوتاً من خشب مملوءة بالأطفال المتشردين. وبعد عودته، كتب عن المتشردين قائلاً إن (أقارب هؤلاء الأطفال، إما أن يكون الموت قد اختطفهم، وإما أنهم يحاولون إنقاذ بقية العائلة، من الفقر والجوع، وقد ضحوا، حسب اعتقادهم بولد مريض. لا يوجد أمل في إنقاذه، حيث لم تعد تكفيهم، لا القوة لانتظار موته، والألم ينهش أكبادهم، ولا تكفيهم النقود، فيسيرون دونه في طريقهم، ويظنون بأنه سيموت على كل حال. لم يشف القسم الأكبر طبعاً، من المتروكين، لكن يحدث أن يتماثل الولد إلى الشفاء، فيدخل في صفوف (أولاد الله) الذين أهداهم الرب الحياة.

*أفضل قصص تيليشوف للأطفال، مكرسة لمصير هؤلاء الأطفال المهجرين المساكين. كتبت قصة (البؤس) عن الولد نيقولكا المريض، الذي تركه أبواه، وقد شفي ولم يعد له أحد. وتتحدث قصة (شجرة عيد الميلاد وميترتش) عن الجندي المتقاعد، الذي تألم لحالة الأطفال الأيتام ونظَّم، لهم بما يملكه من نقود قليلة، احتفالا بقدوم السنة الجديدة. وفي قصة (إلى البيت) التي ظهرت عام 1896 يتكلم الكاتب عن ولد، فقد والديه، فيسعى إلى العودة لقريته، مقسط رأسه.

* قاص وأديب وصحفي من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

1

● كانت ليلة صيفية صافية. القمر يضيء بمرح وهدوء، ويرسل أشعته الفضية على المروج والطرق، ويغمر بأشعته الغابات، والأنهار تموج بألوان ذهبية. في هذه الليلة بالذات، خرج الولد سيومكا متسللاً من البيت الخشبي للمهجرين، بشعره الأشعث، ووجهه الأصفر الذابل. كان عمره يناهز إحدى عشرة سنة، تطلع حوله ورسم إشارة الصليب، وركض فجأة بكل قواه تجاه الحقل حيث تبدأ الطريق إلى (روسيا)، وكان يخاف المطاردة، فيتطلع بين الحين والآخر إلى الوراء، ولكن لم يكن أحد يركض وراءه. وقد نجح في الوصول إلى المرج، ثم إلى الطريق العريض. وتوقف لحظة، وفكر في شيء ما، ثم بدأ السير على ذلك الطريق.

● كان هذا أحد الأولاد الذين أصبحوا أيتاماً، لا يملكون بيتاً بعد الترحيل، فقد مات والداه في الطريق، بمرض التيفوئيد، وبقي سيومكا وحيداً، بين ذلك الجمع الغريب، وبين الطبيعة، التي لم يألفها، بعيداً عن الوطن، الذي كان يعرفه، ويتذكره بأحجار الكنيسة البيضاء، وطاحونة الهواء، وبنهر (أوزيوبكا) حيث كان يسبح مع رفاقه، وبقرية بيلويه. لكن أين يقع هذا الوطن، هذه القرية، والنهر؟ كان ذلك كله مجهولاً لديه، كهذه المنطقة، التي يوجد فيها الآن. إنه يتذكر شيئاً واحداً: إنهم جاؤوا إلى هذه المنطقة عبر هذا الطريق. وقطعوا قبل ذلك، نهراً بالعرض، أما قبل هذا، فقد ركبوا سفينة وسافروا طويلاً، ثم استقلوا قطاراً، وسافروا مرة أخرى، على متن السفينة، وركبوا القطار مرة أخرى، وخيِّل إليه أن حسبه أن يقطع هذا الدرب فقط، حتى يصل إلى النهر، ويرى قريته، ونهر أوزيوبكا، وبيته الذي اعتاد عليه طوال حياته، وكذلك الناس، الذين يعرف صغيرهم، وكبيرهم، عن ظهر قلب. وتذكر أيضاً كيف مات والداه، وكيف وضعوهما في التابوت، وأخذوهما إلى مكان ما، خلف الأجمة، إلى مقبرة مجهولة. وتذكر سيومكا كيف أنه بكى، وطلب الذهاب إلى البيت، ولكنهم أجبروه على العيش في هذا البيت الخشبي القديم، وأطعموه خبزاً وحساء، وكانوا يقولون له دائماً: (لم يعد الوقت يسعفنا للقيام بخدمتك). حتى أن المسؤول هنا إليكساندر ياكفليفيتج كان يزعق فيه دائماً، ويأمره بالبقاء هنا، أما إذا تجاسر، وأزعج

الآخرين، فسينتظره عقاب صارم، وسوف يشده من شعر رأسه. وعاش سيومكا في ذلك المكان قسراً، يحن إلى بيته ووطنه. كان يعيش معه في ذلك البيت الخشبي ثلاث بنات، وطفل، قد نسيهم آباؤهم وأمهاتهم، وذهبوا إلى مكان ما مجهول. وهؤلاء الأطفال كانوا صغاراً بحيث لا يمكن حتى اللعب معهم.

● مرت أيام وأسابيع، وسيومكا يعيش في هذا البيت الخشبي الكريه، لا يجرؤ على الذهاب إلى مكان ما، حتى ملّ حياته في آخر الأمر. ولماذا كل هذا العذاب ما دامت الطريق إلى روسيا قريبة. وإذا كان لا يسمح له طوعاً بالذهاب، فسيهرب بنفسه. وليس البيت بعيداً. فسيرى مرة أخرى وطنه والنهرَ وقريته (بيلويه)، ويقابل من جديد (مالاشكا) و(فاسياتكا) و(ميتكا) وكلَّ أصدقائه المقربين الأوفياء ، وسيذهب إلى معلمته (آفروسينيا يغوروفنا)، وإلى أولاد القسيس، الذين يملكون حديقة مليئة بالكرز والتفاح... لم يفارق الأملُ (سيومكا) حتى هذه اللحظة. و مع أن الخوف يقيده، كان يسعى بكلِّ جهده، لرؤية نهره الحبيب وأصدقائه الأوفياء وقريته العزيزة. هذا الأملُ كان كبيراً بحيث صار يدفع (سيومكا) إلى الهرب من ذلك المكان الذي ضجر منه إلى الأبد. وانتظر الفرصة السانحة، وركض إلى الطريق والسعادة تغمره، وهو يمشي في طريقه إلى بيته. وخيِّل إليه أنه لا يوجد مكان على هذه الأرض، أجمل من قريته (بيلويه) وليس ثمة نهر أحسن من (أوزيوبكا).

● اقترب القمر من الأفق، واقترب الصباح، وسيومكا يمشي على الطريق، يتنفس هواءً عليلاً طازجاً، ويسعد بكل خطوة، تقرِّبه من بيته الحبيب.

2

● يخيَّل للإنسان أن كلَّ شيء يمكن ابتكاره، قد رأته وجربته سيبيريا الواسعة، ولن تستطيع أن تبهرَها بأي شيء جديد أو عجيب . فقد مشى في أرضها المعتقلون، وهم مقيدون، يجرجرون الأطواق الحديدية الثقيلة آلاف الكيلومترات، يفتشون عن المعادن في مناجمها، يقاسون ألوان العذاب في سجونها. ورنَّتْ أجراس الخيول في دروبها، وطرقها بمرح، تجرُّ العربات السريعة. ويتجول الهاربون المحكوم

عليهم بالأشغال الشاقة في غابات التايغا [1] يصارعون الحيوانات المفترسة، ويشعلون القرى حيناً ويتسولون حيناً آخر، وتنتشر الجماعات المرحَّلة من روسيا، أعداداً كثيرة واحدة وراء الأخرى، تنام تحت العربات في المساء، وتتدفأ أمام النيران، التي تشعلها القافلات. وفي الجهة الأخرى، يسير أناس هزيلون، جائعون ذوو أوجه بليدة صفراء، فيموت الكثيرُ منهم على الطريق، وكلُّ هذا ليس جديداً أو عجيباً.

● تحمَّلتْ سيبيريا مصائب وويلات كثيرة، بشكل لا يطاق، فهي لا تعجب من شيء. ولم يستغرب أحدٌ لحال (سيومكا) ولم يستغرب الناس، حينما كان يمر بهم ويسألهم :

- أي الطرق تؤدي إلى روسيا؟

● يجيبونه ببساطة، ملوحين بأيديهم في اتجاه الطريق، ومؤكدين له على الاتجاه.

- كل الطرق تأخذك إلى روسيا.

● مشى (سيومكا) لا يعرف التعبَّ، ولا يحسُّ بالخوف، يتنشق عبير الحرية، ويمتِّع النظر بمناظر الحقول، التي تموج بألوان الأزهار العديدة وبرنة أجراس عربة البريد. ويستلقي بعض الأحيان على العشب الكثيف ويغطُّ في نوم عميق، أو يتوغل في الأجمة المحاذية للطريق، إذا صار الجوُّ حاراً. وكانت النساء السيبيريات ذوات القلوب الطيبة، يطعمنه خبزا وحليباً، ويحمله المسافرون في بعض الأحيان على عرباتهم.

- يا عم، اسمح لي بركوب العربة في طريقك ، اعمل معروفاً! – هكذا كان يتوسل سيومكا إذا أدركته عربة أو رأى راكباً على حصان .

● كان يتوجه بطلبه في القرى، إلى صاحبات البيوت.

- يا عمة! اعطيني، قطعة خبز، أيتها الحبيبة.

● وقد امتلأت معدة سيومكا نتيجة إشفاق الجميع عليه .

---

[1] تايغا – غابات تقع في سيبيريا كبيرة وكثيفة تمتد لآلاف الكيلومترات. المترجم.

3

● مضى أسبوعان.

● خلّفَ سيومكا وراءه الكثير من الطرق والقرى. لم يشعر باليأس أو الحزن، بل كان يمشي بطريقة عادية، من دون عجلة، وهو يسأل فقط، في بعض الأحيان:

- ألا تزال روسيا بعيدة ؟

- روسيا ؟ – يجيبه أحد ما – إنها ليست قريبة. سوف تصل في الشتاء، وربما قبل هذا الوقت.

- والشتاء – هل هو قريب؟

- لا ! الشتاء ليس قريباً. فالخريف لم يبدأ بعد.

● حينما كان سيومكا يمر عبر القرى، أو يتراءى له من بعيد برج جرس أبيض عال بصليبه المذهب[1] كانت الدموع تترقرق في مقلتيه، ويشعر بسعادة تسبح في قلبه وروحه، وبدفء يصافح جسمه الصغير، فيخلع قبعته، ويركع على ركبتيه، ويناجي الرب باكياً:

- يا إلهي! أرسلْ الشتاء بسرعة!

● ويصادف (سيومكا) أحياناً على الطريق، صليباً خشبياً وحيداً، لا تحيط به البيوت، ولا يوجد هناك، حتى مكان لحارس الغابة من طرف، والسهب من الطرف الثاني.

● سرح سيومكا في التفكير بهذا الصليب .. وحينئذ كان يتذكر دائماً أباه وأمه، يتذكر الخيام وسط الأرض الفسيحة، حين لقوا حتفهم فيها. أسرع خطاه، وقد نسي التعب وهو يهمهم بكلمة حبيبة إلى قلبه :

- إلى البيت! إلى البيت!

● هذه هي المدينة في نهاية الأمر....

---

[1] الاجراس والصليب يعني بهما الكنيسة. المترجم.

● لمعت أمام عيني سيومكا ، على أطراف المدينة ، يساراً ويميناً ، بيوت خشبية رمادية ، بسقوف جميلة خضراء وحمراء ورمادية ، ثم رأى بعد ذلك بيوتاً حجرية بيضاء. كان الدجاج يتجول في أزقة المدينة ، والخنازير تزعق. ثم امتدت بعد ذلك الأحواش والأسوار ، ورأى عند بوابة البريد أعمدة مستطيلة ، وساحة فسيحة يعلوها برج ذو جرس كبير ، يقابلها برج صغير للحراسة ، رمادي اللون ، وحارس يتجول على قمته ، وإلى الأمام ، لاحت أيضاً أبراج مداخل المدينة.

● اجتاز سيومكا المدينة من دون توقف ، وخرج إلى الطريق العام ، حيث شعر هناك بحرية ، وسرور أكثر.

4

● كان سيومكا يشعر مع كل خطوة يخطوها ، بعيداً عن هذه الأماكن ، بالغبطة وهو يحس بقدوم الخريف. (حسناً الشتاء على الأبواب) – فكر سيومكا في ذلك ، وهو يشعر بان قريته تقترب أكثر فأكثر. لم تعد الفراشات بألوانها المختلفة الكثيرة ، تطير فوق الحقول ، ولم يعد يحوم التنين ، ونام العشب ذابلاً أصفر اللون ، وتجمعت الغيوم الرمادية في السماء ، وهجم البرد في الليالي.

● لكن سيومكا كان يفكر : (أنه قد أصبح الآن غير بعيد ، عن وطنه. اقترب الآن بسرعة).

● عندما مشى سيومكا في الطريق ، شعر بالجوع لأنه لم يأكل شيئاً منذ الصباح.

● توقف سيومكا عندما رأى رجلاً يجلس على الأرض ، وقد وضع رجليه تحته ، وهو يمضغ. نظر إليه بحسد ، وهو يلتهم بيضاً وخبزاً. سأل الرجل مندون أن يرفع رأسه متابعاً المضغ

ماذا تريد؟

● صمت سيومكا.

● لم يكن هذا الرجل شاباً، فلحيته قصيرة رمادية، وقد لفحت الشمس وجهه، وعيونه ضيقة ذابلة، يرتدي نعلين صوفيين، وعلى ظهره سترة بألوان مختلفة. ردَّدَ الرجل متفحصاً سيومكا:

- ماذا تريد ؟

- يا جدي – قال سيومكا بوجل وخوف – اعطني من أجل المسيح، قطعة خبز....

- قد تكرَّم الناسُ عليَّ أيها الصديق . لكن ، خذ .... أقاسمك – ومدَّ يديَه بقطعة خبز إلى سيومكا وسأل مرة أخرى:

- من تكون؟ ومن أين جئت؟

- إنني ذاهب إلى البيت... إلى روسيا.

- إلى روسيا ؟ وأنا ذاهب إلى روسيا، لكن لماذا تذهب إلى هناك؟

● بدأ سيومكا يحكي قصة حياته بالتفصيل. وقص عليه كيف صارع السأمَ والضجرَ، في ذلك البيت الخشبي، وكيف كان يرغب في الذهاب إلى البيت، وكيف عذَّبه الأملُ، ودفعه إلى الهروب ليلاً. أما الغريب فكان يسمع، ويهز رأسه، وكأنه يمدح الطفل لهذا العمل الجريء. قال العجوز وهو يربِّت على يد الطفل:

- أحسنت، يا أخ! إلا أنني أرى أن حياتك تعسة. يبدو أنك ستقتفي أثري: ليس لديك بيت، ولا تعرف مكانك... إنها حياة الكلاب، بالضبط الكلاب!

● سأل سيومكا بفضول، وجلس أمام العجوز:

ـ ومن تكون أنت يا جدي؟

ـ من أنا ؟ لا أحد ! هكذا... وبكلمة واحدة – إنني مجهول....

● تنفس العجوز بعمق، ومسح وجهه براحة يده، وكأنما يزيل شيئاً ما علق به.

- أي نعم . يا أخ.... أنت إنسان صغير، ومع هذا يشدك الوطن إليه للرجوع . الوطن مثل الأم دائماً... يشدك، يشدك.... وإذا ضربت في الآفاق فسوف تعود، وتنظر إليه، وكأنه أمك الحنون، فتحس بالراحة والسعادة وتخف عنك الهموم!

- هل تعتقد يا جدي بأني سأصل إلى روسيا حينما يحل الشتاء ؟!

- لا ، لن تصل. لأن البرد القارس سيأتي، وأنت لا تملك حتى معطفاً حقيراً... لقد سرتُ أنا وعرفت البرد. لن تصل، إنني أقول لك. سوف تتجمد من البرد.

● شعر سيومكا بالحزن يضغط على قلبه، من كلام العجوز، ففكر. وسرح العجوز أيضاً. صمت كلاهما، وهما يحدقان في الأرض.

● وتصور سيومكا كيف أنه سيتجمد من البرد القارس، وشعر بالمرارة، لأنه لن يعرف أحدٌ في قريته ذلك. أما العجوزُ فقد سرح يهز شاربيه بصمت. ثمَّ سأل العجوز المجهولُ فجأة، وهو ينهض عن العشب.

- وهكذا إلى أين وجهتك؟ أنا يا جدي أسير إلى البيت....

- وأنا أيضاً إلى البيت... فلنذهب سوية .

● مشى كلاهما بصمت نحو الطريق، وسارا ببطء إلى الأمام.

5

● خيم المساء... ولم ينقطع هطولُ الأمطار منذ الظهيرة، مما بعث البرودة في جسدي سيومكا والرجل المجهول. شجعه العجوز:

- امش، يا أخ، امش! استعجل قبل أن يحل فصل الخريف، بثقله ومتاعبه، ونحن لم نصل جبال (الأورال) بعد ، وعندئذ سنهلك معاً!

- ها أنا أسير، يا جدي.

- قد تأخرنا. أخاف أن يدهمنا البرد. وهذه مصيبة!

● شعر سيومكا بارتياح رغم عنائه. وأسعده وشجعه تعرفه إلى رفيق الطريق. فقد كان هادئاً، ومطمئناً لأنه لن يضل الطريق، وأن العجوز سيوصله إلى المكان المطلوب، وسيكون الحديث معه مسلياً. وراح الجد يحدثه طوال الوقت، عن وطنه، وعن سيبيريا حيث يُستخرَج الذهبُ، وحيث توجد سجون المحكوم عليهم بالاشغال

الشاقة، وعن الحرية، والشتاء القاسي، وعشبُ الربيعِ الأخضر، الذي يشد الإنسان إلى بيته، حيث لا يعطيه طعماً للراحة، في الليل و لا في النهار. سأل سيومكا:

- وهل قطعنا مسافة طويلة يا جدي؟

- أترى؟ صرنا نجوعُ أكثرَ من قبل. هذا يعني أننا قد اقتربنا من روسيا. وحين نعبر الجبال، سنجوع أكثر، ولهذا أقولُ لك: استعجل! إنهم يحبون النقود في روسيا، ونحن لا نملك شيئاً منها. سيبيريا أيها الأخ طيبة القلب. لكن طيبتها لا تروق لنا... ولا نشتهيها – استعجل، أيها الفتى، استعجل!

● كانت قد توقفت قافلة عربات على جانب الطريق. ظلامٌ، وبردٌ قاسٍ، وموقد النار بلهيبه الأحمر، يدعو المسافرين إليه ببشاشة، مرحباً بهم. الخيول المتروكة، تتجول بين الأعشاب الخريفية الذابلة وتأكلها. و تقف العربات المحملة، رافعة عروشها إلى الأعلى، وقد أشعل الرجال النار، ليطردوا البرد، وينعموا بالدفء، ويعدّوا العشاء. قال الرجل المجهول، وهو يتقدم من موقد النار:

- عشاء شهياً! اسمحوا لنا ان نتدفأ أيها الأصحاب.

● أجابه الرجل دون مبالاة:

- اجلس.

● جلس العجوز القرفصاء، ومد يديه إلى النار. اقترب (سيومكا) أيضا، ودفّأَ ثوبَه المندى أمام النار، فشعر بدفء منعش.

● سأل رجل من الجالسين، متفحصاً وجه العجوز:

- من أين أنت قادم ؟

- جئنا من البعيد. إلى بيوتنا، نسعى.

- وهل هذا الفتى ابنك؟

- لا، التقينا مصادفة. من المرحَّلين، وقد أصبح يتيماً.

- انظر، لقد تبللت ثيابك، أيها المسكين.

● نظر الجميع إلى سيومكا بانتباه، وكان جالساً بالقرب من موقد النار،

يرتجف، وهو ينظر إلى الحطب، كيف يحترق ويطقطق في النار، وكيف يرتفع الدخان الأبيض إلى أعلى، ويغلي ويزبد في القدر للعشاء. سأل الرجال مرة أخرى، وقد وجهوا أنظارهم إلى سيومكا:

- بقي يتيماً ؟

● ثم صاروا يتحدثون عن الخبز والعمل، وبعد أن أصبح العشاء جاهزاً، باشروا الأكل. دعوا سيومكا إلى العشاء:

- كل ، أيها المسكين التعس، كل، وإلا فإنك سوف تبرد.

● بعد أن شبع سيومكا، اتكأ ليستريح. كان يطيب له بعد العشاء الحار أن يتمدد قرب النار. وكان الحطب يطقطق بمرح، ورائحة الدخان والقشرة الطرية تملأ الجو– كما هو الحال في قريته (بيلويه). لكن لو حدث هذا في البيت، لجمع البطاطا، وألقى بها في النار. وتذكر سيومكا البطاطا المشوية، التي تحرق اليدين، وتطقطق بين الأسنان.

● أضاءت النجوم السماء فوق رأسه متألقة، كثيرة كما يحدث ذلك عادة في (بيلويه) وأراد أن يطمئن نفسه، بأن قريته لم تعد بعيدة.... قدماه تؤلماه من التعب، وجمَّدتِ الأرضُ ظهرَه وجنبه، أمَّا موقدُ النار، فقد دفّأ وجهه وصدره وركبتيه .

● ما زال الرجال يتحدثون عن شيء ما، والجد أيضاً، يتحدث معهم، وقد سمع سيومكا صوته: (هذا صعب، أيها الأصحاب، صعب...) وقال الرجال أيضاً: أجل، صعب. ثم خفتت الأصواتُ شيئاً فشيئاً، وضعفتُ وكأنها أصوات نحل تطن... ثم سحبت أمام سيومكا دوائر حمر، ثم انساب نهرٌ بارد، وبانت (بيلويه) وراء النهر.... وأراد سيومكا أن يلقي بنفسه في النهر سابحاً، لكن الرجل الغريب قال: (صعب! صعب!) ثم حامت أمام عينيه، مرة أخرى، دوائر حمراء وخضراء، واختلط كل شيء...

● كان سيومكا في ذلك الوقت يغط في نومه.

6

● كان الصباح في بدايته، حين فتح سيومكا عينيه. كانت الغيوم تسبحُ في السماء، والريحُ الباردة تهب وتعصف، فوق الموقد الهامد، وتجمع الرماد أكواماً ينبعث منها صفير حاد . وتبعثر الرماد وبقايا النار، على وجه الأرض. رحل الرجال. وكان الغريب نائماً، متكوماً حول نفسه.

● رفعَ سيومكا جسمه قليلاً، وجلس. صاح سيومكا على العجوز، لكن هذا لم يجبه:

- يا جدي!.

● (لكن أين الرجال!) فكّر في هذه اللحظة، وشعر فجأة بالرهبة، والخوف يعتريان قلبه على العجوز.

● كانت الريح تصفر، مبعثرة الرماد على وجه الأرض، وتخشخشُ الأغصان المحترقة، فوق قطع الفحم السوداء، بأصوات كريهة، وبدا وكأن الأرضَ كلها تخشخش وتئن. أحس بالصعوبة والقساوة. صاح سيومكا مرة أخرى، لكن الريحَ أخذت صوته بعيداً، وفي الجهة المعاكسة:

- يا جدي!.

● أُغلقت عيناه رغماً عنه، وثقل رأسه، ومال على كتفه. استلقى سيومكا مرة أخرى، والريح تزأر من كل الجوانب في أذنيه: ز - ز - ز!.... وخيّل إليه أن قطاع الطرق، قد قتلوا العجوز. وخيِّل إليه من جديد أن قريته ليستْ بعيدة، لكن دخولها صعب، وأن أحداً ما يمنعه، ويجره للرجوع إلى ذلك المكان، بأرضه الواسعة، حيث البيت الخشبي الرمادي، الذي هرب منه.(هل عائدٌ أنت الى البيت؟!) – قال صوت غاضب. ثم جلبوا بعد ذلك حساء، وصبُّوه مباشرة في فم سيومكا، وقد سكبوا منه على رأسه، وظلوا يسكبون، حتى يتكوم ككتلة، وهم ما يزالون يصبون الشوربة، ويصبون.... فينتفخ الرأس، ويشتعل موقد في داخله. ويختنق سيومكا، ويفتح عينيه. رأى سيومكا السماء فوقه، والشمس واللحية الرمادية، وعينين ذابلتين. كان الرجل الغريب، يجلس إلى جانبه، وهو يهز رأسه بحزن وألم. قال الغريب، وهو يمسح له وجهه:

- ماذا جرى لك أيها الصغير؟ ماذا، يا أخي؟ يبدو أن أحوالنا سيئة.

● غمغم سيومكا بصعوبة:

- يا جدي...

- هيا، يا حبيبي، انهض واجلس.

- رفع العجوز سيومكا، وأجلسه على ركبتيه، وحضنه بيديه بعد أن أمال رأس الطفل على صدره.

ـ ماذا، أيُّها الصغير ؟

● غمغم سيومكا:

- لا بأس....

- اصح قليلاً، يجب أن نذهب على كل حال... لا يمكن البقاء هنا، وإلا هلكنا.

● بعد ساعة كانا قد بدأا السير على الطريق متعانقين. كان الرجل الغريب يخطو باتزان وثقة، أما سيومكا، فكان في أكثر الأحيان، يتعثر، ويفقد السيطرة على نفسه في المشي. قال العجوز شاكياً:

- هذه المدينة بعيدة جداً. لو رقدت في المستشفى. فسوف يسمح لك بالبقاء فيه. أما أنا فلا أستطيع الظهور في هذه المدينة، آه من هذه الحياة التعسة!....

● توقف سيومكا بعد قليل وقال :

- يا جدي، لا أقوى على السير... فلنجلس قليلاً.

- فلنبتعد إلى الأجمة. المكان هناك أكثر دفئاً. تثبت بي. هكذا! فلنذهب

● وجلس كلاهما في الأجمة. سمح العجوز لسيومكا بأن يضع رأسه على ركبتيه، وبدأ يصنع من الأغصان فراشاً للطفل.

- استلق، أيها الرجل الصغير، استلق. قال سيموكا بصوت حزين ضعيف:

- يا جدي، لا تتركني وحيداً! يا جدي...

● وبكى بمرارة، ولم يفه، بعد ذلك، بكلمة واحدة. وخيِّل إليه مرة أخرى،

أن كلَّ ما يحيط به، يصفر ويزمجر، وأن احداً ما يشده من رأسه، وكل شيء أمامه يدور ويحترق...

- إلى البيت، إلى البيت – لفظ سيومكا بصعوبة ولم يعد يقوى على فتح عينيه، وفقد القدرة على أن يرى شيئاً أمامه....

● وخيِّلَ إليه أحياناً أن ثمة أناساً يراهم لأول مرة، بيت خشبي جديد، وأحياناً يرى أمه، وتارة نهر (أُوزيوبكا)، ومرة أخرى، أناساً مجهولين، والجد الغريب، واختلط عليه الليلُ والنهارُ، وأخيراً، فتح سيومكا عينيه من جديد.

● كان مستلقياً في غرفة على فراش وثير، وهو يرى السقف فوقه بوضوح، ويرى من النافذة كيف تميل الأشجار العارية الصفراء.

● فكَّر سيومكا في خوف: (ومرة أخرى البيت الخشبي؟) وأراد أن يقفز ويهرب، لكن جسمه لم يساعده على الحركة، وكأن رأسه قد سُمِّرَ على الوسادة.

(وأين الجد؟) – فكر سيومكا، وهو يبحث بعينيه عن وجه معروف له. لكن لم يجد العجوز، ولا الغابة أو الطريق العام. أحس سيومكا بمرارة مؤلمة، لأن الرجل الغريب قد تركه، وسالت دموع غزيرة على وجهه الذابل الضعيف .

7

● وذات مرة وقف سيومكا بجانب النافذة، بثياب المستشفى، وهو ما يزال ضعيفاً، بعد المرض، واستغرق في التفكير حين كان ينظر إلى الشارع المقفر، حيث كان الهواء يجلب أوراق الأشجار الخريفية الجافة، عبر البرك المائية. كان يقف خلف سيومكا، (ديميديتش) جندي المستشفى، ينظر هو أيضاً، سارحاً بتفكيره. وكان قد قص على سيومكا، كيف أن العجوز قد جاء به إلى هنا، دون وعي، مريضاً منهكاً. وحدث أن مدير الشرطة تطلع إلى هذا العجوز وقال: (مرحباً يا شيخ!) أما العجوز فقد اندهش وفزع. (إننا نتنزه من جديد؟) وأخذوه في اللحظة نفسها، كان قد هرب العجوز للمرة الثالثة، من سجن الأشغال الشاقة، وفي المرة الثالثة يلقى القبض عليه.

● سمع سيومكا عن كل ذلك من الجندي. وفي الصباح والمساء من كل يوم، كان يتحسر ويفكر: (يا الهي، أنقذ الجد المجهول!....). قال الجندي:

- الآن سوف يرسلونهم. انظر.

● وتعالت الى سمع سيومكا فجأة، أصوات غريبة غامضة. ثم بان الجنود بأسلحتهم على أكتفاهم. تسير خلف الجنود مجموعة من الناس في ثياب رمادية، وقبعات دائرية الشكل، يجرجرون السلاسل، وهي تقرقع في أيديهم وأرجلهم. وسار الجنود على جانبي هذه المجموعة، وخلفها أيضاً.... يرتجف الجميع من البرد.

● لصق سيومكا وجهه بزجاج النافذة، وقلبه يتجمد، وصار يحدق في هذه المجموعة الرمادية، ويفتش بعينيه عن العجوز. وصاح فجأة بيأس، وكأنه يعوي، وهو يضرب الزجاج بكلتا يديه:

- يا جدي! يا جدي! يا جدي!

● لقد رأى وسط المعتقلين صاحبه الغريب المقيد بالسلاسل، يمر مع المجموعة قرب النافذة. صاح سيومكا بصورة لا إرادية، بمشاعر تختلط فيها السعادة بالخوف.

- يا جدي! يا جدي!

● أدار الكثيرون رؤوسهم، بعد أن سمعوا صوت الضرب على النافذة. وتطلع العجوز الغريب أيضاً. فقد رأى العجوزُ سيومكا، ينظر إليه بعينين ذابلتين رماديتين، ورأى كيف تحسر من أعماق روحه، وهز له رأسه بألم ومرارة.

● انهمرت الدموع الغزيرة الدافئة من مقلتي سيومكا، وصار قلبه يدق بشدة وشراسة في صدره، وغابت المجموعة عن مرأى العين، وكذلك فرقة الحراسة في الزاوية، التي انعطفت، واختفت خلف البيت. كان سيومكا لا يزال يرتجف ويصيح: (يا جدي!)، أما الحارس فكان يقول بلا مبالاة:

- لماذا تزعق؟ لا داعي للصراخ: سيعيدونك إلى وطنك قريباً، لأنك طفل، ولا يوجد لك مكان هنا. قيل لك: سيعيدونك، لا تجأر!

● لكن سيومكا كان يبكي بمرارة، وينوح موجهاً نظره إلى ذلك المكان، في الزاوية حيث غاب صاحبه الوفي، الذي التقى به مصادفة.

أما الآن فقد ذهب يجر وراءه أطواق الحديد، وغاب الصديق الأمين – الغريب المجهول.

قصة

ليز فلاناغان
ت: لودميلا ندة*

(كـارا والسّـاحر)

قصص شعبية إيرلندية للفتيان

- 1 -

(الشقيقتان)

منذ عهد بعيد في إيرلندا.. كانت توجد شقيقتان تُدعيان مولي وكارا.. كانتا تحبّان بعضهما كثيراً.. وكانتا معاً دائماً.. ليلاً ونهاراً..

في صباح أحد الأيام.. خرجت مولي بمفردها.. خرجت مع الفجر لتغسل وجهها بندى الصباح.. ولم تعد للبيت ثانية.

والدها بحث عنها في كل مكان.. لكن أحداً لم يَرَها في أيّ مكان.. وبكت والدتها لأيام عديدة..

افتقدت كارا شقيقتها كثيراً.. من دون مولي.. كانت حزينة ووحيدة.. لكنّ كارا كانت شجاعة وذكية أيضاً..

قالت:

– سوف أخرج إلى العالم الواسع.. سوف أفتش في كل مكان إلى أن أجد مولي

وطلبت من والديها أن يتمنيا لها الحظ..

منحها والدها بركاته وقطعة نقدية ذهبيّة واحدة.. وضعتها كارا في حقيبتها..

– خذي بركاتي أيضاً معكِ

قالت والدة كارا

– وهنا عِدّة عطايا مني لكِ

أعطتها والدتها بعضاً من صوف نقي أبيض، إبرة ذهبية ورُزمة دبابيس وسكّيناً حادة وكُشتباناً فضيّاً..

– أبقيها لديكِ ريثما تحتاجين إليها

قالت الوالدة لكارا...

وشرعت كارا بالغناء.. كانت تعرف أن عليها أن تجد مولي.. وأنها لن تعود إلى البيت من دونها .

* مترجمة من سورية

2

(العربة من دون حصان)

مشت كارا لأيامٍ وأيام.. وسافرت أميالاً بعيدة.. وذات يوم التقت سيّدة عجوز قالت لها:

- يوجد ساحرٌ شريرٌ يعيش في القلعة على أعلى التل.. ربما هو من أخذ شقيقتكِ بعيداً.

مشت كارا حتى أسفل التل العالي.. كان شديد الانحدار مغطّى بالصخور.. جلست لترتاح قبل أن تتسلّقه.. وبينما كانت ترتاح تقدم من بعيد رجلٌ مع عربته.. كان يبدو سمكريّاً متجولاً (شخصٌ يصلح ويبيع الأدوات المعدنية) ينتقل من مكان إلى آخر ليبيع أباريقه.. أكوابَه.. قدورَه.. ومقاليه.. وكانت عربته متكدّسة حتى الذروة بكل أنواع الأشياء المصنوعة من المعدن.. وكانت العربة تُصدر صريراً أثناء عبورها الطريق.. كانت تخشخش وتصلصل كيفما تحركت.. لم يكن لدى السّمكري حصان... كان هو من يجرّ العربة بنفسه... وصاحت كارا:

- يا له من عمل مُجهد، أين هو حصانك؟...إنه عملٌ مُجهدٌ بالتأكيد.. مُجهدٌ للغاية.

قال السّمكري:

- لكنّي لا أمتلك المال لشراء حصان.

رأت كارا أن السّمكري كان يبدو متعباً جداً... وشعرت بالأسف لذلك..

- تفضّل.. هذه حقيبتي.. لديّ قطعة نقود ذهبيّة واحدة أعطاها لي والدي.

قالت له بلطف:

- إنك تحتاجها أكثر منّي... اذهب واشترِ لنفسك حصاناً.

والتمعت عينا السّمكري بالدموع .. قال لها:

- شكراً لكِ... لا أحد على الإطلاق تكلّم معي.... أنتِ فقط كنتِ لطيفة جداً

جلسا معاً وتحادثا.. وسأل السّمكري كارا:

- إلى اين تذهبين بمفردكِ هكذا؟

أشارت كارا إلى القلعة التي ترتفع فوقهم:

- إنني ذاهبة للبحث عن شقيقتي في قلعة السّاحر.

حاول السّمكري أن يثنيَ كارا عن قرارها... قال لها:

- أرجوكِ لا تذهبي هناك... هذه القلعة دخلها العديد من الناس.. لكنّ أحداً منهم لم يخرج ثانية

هزّت كارا كتفيها بلا مبالاة ...

- مولي هي شقيقتي الوحيدة... ربما ثمة خطر كبير.. أعرف.. لكن عليّ إيجادها قبل أن أعود إلى البيت ثانية...

- إنني أتفهم ذلك... إنك شجاعة جداً وأختكِ محظوظة لامتلاكها أختاً مثلك... إذا كان لا بدّ من ذهابك إلى هناك... أرجوكِ تذكّري هذا..

قال لها السّمكري..

- مهما سمعتِ.. مهما رأيتِ... فإن الأشياء ليست أبداً كما تبدو..

انتحى السّمكري جانباً.. ومضى.. وعلى طول الطريق سُمِعَ صوت خشخشة وصلصلة ... خشخشة وصلصلة... وباشرت كارا بتسلق التل..

3

(الرجل ذو الثياب البالية)

عندما بلغت كارا منتصف طريقها إلى قمة التل.. جلست لتستريح تحت شجرة.. ومصادفة قدِمَ من بعيد رجلٌ عجوزٌ بملابس بالية.. كانت ثيابُه تتدلى كُلٌّ على حده.. وانتبهت كارا إلى أنه قام بجمعِ ملابسه البالية على بعضها بوساطة الأشواك...

قالت كارا:

- مرحباً... هلاّ أخذت هذه الدبابيس... أعطتني إيّاها أمي، لأنك تحتاجها أكثر مني..

ابتسم الرجل العجوز لـ كارا.. قال لها:

- شكراً لكِ.. إن أحداً غيركِ لم ينتبه قطّ إليّ لكنكِ كنتِ لطيفة جداً..

جلس العجوز مع كارا تحت الشجرة وتحادثا معاً... وسأل العجوز كارا:

- إلى أين تذهبينَ بمفردكِ هكذا؟

وأشارت كارا للقلعة الدّاكنة فوقهما..

- إنني ذاهبةٌ هناك.. للبحث عن شقيقتي ..

توسّل العجوز لكارا كي لا تذهب هناك... وقال:

- ذلك السّاحر العجوز.. شريرٌ جداً.. سوف يلقي عليكِ تعويذة.

لكن كارا قالت:

- عليّ أن أذهب.. يجب أن أنقذ شقيقتي..

لذلك.. قال لها الرجل العجوز:

- إذا كان لا بُدّ أن تذهبي هناك.. إذاً تذكري هذا.. الفضّة والذهب سوف يفيدانكِ كثيراً... الفضّة والذهب سوف يحطمان التعويذة.

شكرت كارا الرجل العجوز ذي الأسمال البالية وغادرته وهو يُصلح ملابسه بجانب الطريق..

4

(قلعة الساحر)

وأخيراً.. تسلّقت كارا حتى قمّة التل.. فتحت بوابات القلعة الثقيلة ودخلت عبرها.. وتقدّمت نحو البوّابة الأمامية الضخمة وطرقتها طرقاتٍ عالية.. فجأة.. ظهرَ السّاحر بالقرب من كارا... مُرتدياً عباءة سوداء كأنّها دوّامة... عيناه حمراوان.. ووجههُ أبيض.. وكان يحملقُ غاضباً..

- من أنتِ؟

سأل بغضب..

- لماذا أتيتِ تطرقين بابي؟
- أتيتُ لأجل شقيقتي مولي.. أعتقد أنّها هنا.. وأريدُ استعادتها..

قالت كارا..

- جيدٌ جداً..

قال السّاحر...

- اتبعيني..

اقتادَ كارا إلى غرفةٍ وتركها هناك... كانت الغرفة فارغة... ولم تستطع رؤية مولي في أيّ مكان.. وجلست تنتظر.. وفجأةً.. امتلأت الغرفة بالدّخان.. وبدأ اللهيبُ يطقطق عند قدميّ كارا وامتلأ الهواء بضبابٍ كثيف رماديّ.. وصرخت كارا (القلعة تحترق) أرادت أن تنهض وتهرب... وفي تلك اللحظة تذكّرت ما أخبرها به السّمكري وهمست لنفسها بكلماته.. (مهما سمعتِ.. مهما رأيتِ.. فإن الأشياء ليست أبداً كما تبدو).. (لا بُدّ أنه من صنع السّاحر).. فكّرت.. لذلك جلست وانتظرت واثقة جداً .. وهنا... اختفى اللهيب والدّخان مرّة واحدة ... بعدئذٍ سمعت كارا صوتاً مزّق قلبها... كان صوتُ شقيقتها..

- كارا.. ساعديني.. أرجوكِ.. ساعديني...

كان صوت مولي متوسلاً... وقفزت كارا... كادت أن تمضي راكضة للبحث عن مولي.... وفي تلك اللحظة بالذات.. تذكّرت مرّة أخرى كلمات السّمكري (مهما سمعتِ... مهما رأيتِ .. فإن الأشياء ليست أبداً كما تبدو) (هذا ليس حقيقياً.. إنها مجرّد تعويذة أخرى من صُنع السّاحر).. قالت كارا لنفسها... بينما قدماها لم تبقيا ساكنتين وهي تُصغي لصوت مولي وهي تناديها.. لذلك... أمسكت بالصوف الأبيض النقيّ الذي أعطته أمّها لها.. وربطت نفسها على الكرسيّ... في النهاية.. كفّ الصوت عن النداء.. أخذت كارا عندئذٍ سكّينها الحادّة وحرّرت نفسها... وعندما عاد السّاحر كان شديد الغضب لأنه وجدَ أن كارا لا زالت ثابتة هناك.

5

(قاعة التماثيل)

- تعالي معي..

قال السّاحر لكارا... واقتادها لقاعةٍ كبيرة ذات نوافذ عالية... لا يوجد فيها سوى سبعةِ تماثيل بيضاء... كلّ تمثال كان يبدو وكأنه مولي...

قال السّاحر لكارا :

- إذا استطعتِ أن تخبريني أيّ واحدٍ من هذه التماثيل هو أختك... حينها سوف تذهبان كلاكما

وكان يضحك متهكماً.. تمشت كارا ببطء.. صعوداً.. وهبوطاً.. كانت تتملّى كلّ تمثال..

وكان السّاحر يراقبها من الجانب الآخر للقاعة الواسعة...

عنما كانت تمشي.. تذكّرت كارا ما قاله الرجل ذو الأسمال البالية (الفضّة والذهب سوف يفيدانكِ كثيراً .. الفضّة والذهب سوف يحطمان التعويذة)

وتناولت الكُشتبان الفضي ووضعته على إصبع أوّل تمثال... وتحوّل الكشتبان الفضي إلى لون أسود كالحبر... وعرفت كارا أن هذا التمثال لم يكن مولي...

ووضعت الكشتبان على التمثال التالي.. ومرّة أخرى.. صارَ أسود.. وفعلت ذلك ستْ مرات.. أخيراً.. أزلقت كارا الكشتبان الفضي حول إصبع التمثال الأخير.. وفي ذلك الوقت توهّج الكشتبان بضوءٍ مُبهر ساطع.. وأصبحَ الجلدُ الأبيض للتمثال دافئاً وكان أن مولي.. وقفت هناك.. حيّة وبصحّةٍ جيّدة..

لكن كارا لم تصرخ عالياً... لتخدعَ السّاحر... وقفت أمامَ مولي.. لذلك لم يتمكن من رؤية أن شقيقتها حيّة من جديد... وتظاهرت كارا الذكية أنّها تبكي... وضحك السّاحر الشرير من دموعها.. وبينما كان يضحك... همست كارا لمولي:

- بسرعة... علينا أن نغادر الآن..

وقبل أن يتمكن الساحر من رؤية ما كان يحدث فعلاً.. قامت كارا ومولي بالفرار من القاعة... تعانقت الأختان..

- أتيتِ ووجدتني..

صاحت مولي

- لكن علينا أن نكون سريعتين.. وإلا.. فإن السّاحر الشرّير سوف يمسك بكلينا

وكانت مولي مُحقّة... حالاً لاحظ الساحر أنّهما هربتا... وكان غاضباً للغاية.. إن أحداً من قبلُ لم يهرب من السّاحر... وأرسلَ ذئباً ضخماً ليقومَ بمطاردة الأختين.. ركضت كارا ومولي بُسرعة.. لكنّ الذئب المفترس ركض بسرعة أكبر.. وكادَ أن يُمسِك بهما.. عندئذٍ تذكّرت كارا ما قاله العجوز ذو الثياب البالية (الفضة والذهب سوف يفيدانكِ كثيراً.. الفضة والذهب سوف يحطّمان التعويذة)

أخرجت الإبرة الذهبية... حين قفز الذئب فوقها مزمجراً.. وبشجاعة طعنته كارا بين عينيه تماماً.. وحالاً سقط الذئب ميتاً عند قدميها.. كان السّاحر يراقب كلّ ذلك من البرج في قمة قلعته... وعندما رأى ما فعلته كارا... صرخ بثورة وعنفٍ شديدين.. وطار خلف الفتاتين.. وتدلّت عباءته السوداء وكأنها أجنحة.. لم يبق لدى كارا سوى السّكين الحادّة وبركات والديها.. عندما انقضّ السّاحر عليهما...

قذفت كارا السّكين التي طارت مستقيمة وقوية باتجاه قلب السّاحر وسقط السّاحر من السماء كأنه حجر..

حين سقط السّاحر... تقوّضت قلعته العظيمة.. وتحطّمت كلّ تعاويذه...

ببطء.. هبطت مولي وكارا التلّ يداً بيد... في منتصف الطريق.. شاهدتا رجلاً شاباً وسيماً كان يحملُ دبابيس كارا في يديه

- لقد كنت الرّجل العجوز الذي ساعدتهِ

قال:

- لقد قمتِ بتخليصي من تعويذة الساحر

في أسفل التل.. قابلتا رجلاً شاباً وسيماً مع عربةٍ مُشعّةٍ

- لقد كنتُ السّمكري المتجوّل الذي لا يملك حصاناً..

قال:

- لقد حرّرتِني من لعنة السّاحر الفظيعة.

وصعدوا جميعهم إلى العربة... وعادوا إلى بيت مولي وكارا... وبكى والد ووالدة الشقيقتين فرحاً حين رؤيتهم...

تزوّجت كارا من الشاب ذي الدّبابيس.. وتزّوجت مولي من الشاب السّمكري صاحب العربة اللامعة... وعاشوا جميعاً بسعادة بقية حياتهم... ولم تفترق الشقيقتان مرّة أخرى أبداً.

د. حسن حميد*

ستيفن كرين

رائد الأدب الأمريكي الحديث

عرفت الولايات المتحدة الأمريكية، ومع بدايات القرن العشرين، ذروة الرأسمالية الحرة التي جعلت الأعمال التجارية تسيطر على شؤون المجتمع، لاسيما السياسية منها، فأمسكت بمقابض القوة، بعدما تجلى الحضور الأمريكي عالمياً على أكثر من صعيد، وبعدما صارت الولايات المتحدة لاعباً أساسياً على المسرح العالمي.

كان لهذا النزوع الطامح أثره في الشعب الأمريكي، فقد تعالت وتيرة الثقة الأمريكية، وصارت للفرد الأمريكي مهابة بعدما عظمت أدوارد وتعددت، لذلك كان من الوارد جداً أن تؤثر هذه الروحية في الأدب الأمريكي الجديد، فتجسدت بطولات الأمريكي التي تشير إليها أعماله، وسعة اطلاعه، وقدرته على العمل، وبناء الذات التي عرفت التقنيات الحديثة وتعاملت معها بنجاح، وخططت للمشاريع الصغيرة والكبيرة فأصابت ثروة لم تكن بالحسبان، ونافست شخصيات أوروبية فتوقفت عليها، فكادت الشخصية الأمريكية تصير شخصية خيالية ممسوسة بالسوبرمانية، لكن هذا النزوع لم يمنع من وجود تيار أدبي آخر لم تفتنه الثروة، والغنى المالي، هو التيار الطبيعي الذي مال إلى تجسيد الواقعية داخل المجتمع الأمريكي. إن أصحاب هذا التيار وسبب رصدهم لمشكلات الواقع وعلله، والظواهر المرضية الاجتماعية التي تفشت فيه لم يلاقوا الحظوة لدى القراء لأن هؤلاء أرادوا تخطي هذه المشكلات، والقفز عن الظواهر المرضية، والإبقاء على الوجوه الجميلة، والصور المذهلة التي أوجدها المال الأمريكي، وثروة الرأسمالية الحرة، والغنى الذي ما عاد يسأل عن طرق جمعه أو الوسائل التي راكمته.

* قاص وروائي وناقد من فلسطين مقيم في سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

ولم يكن ذلك الإزوراء عن هذا الأدب الطبيعي/ الواقعي سوى لفترة قصيرة، لأن المشكلات تفاقمت، وازدادت تأثيراتها في المجتمع، لذلك كان لا بدّ من التنبه إليها، فأعيد الاعتبار إلى الأدب الواقعي الذي يهدف إلى الإصلاح.

من أهم هؤلاء الأدباء الطبيعيين الكاتب الأمريكي المعروف ستيفن كرين الذي يعد رائد الأدب الحديث في أمريكا ليس بسبب واقعيته فحسب، وإنما بسبب ثقل موهبته، وأسلوبه الفني البعيد عن التزويق، والدقة الصارمة في التعبير، والوصف الموحي، والتصوير العميق لأسرار الذات البشرية.

عاش ستيفن كرين حياة قصيرة جداً، لكنها حياة محتشدة بأدب رفيع طبع تجارب أدباء كثر جاؤوا بعده بأسلوبه القائم على الموضوعية والتخلص من الصنعة، والبعد عن الثرثرة، والتزويق اللفظي، والانفعال المجاني.

أنجز ستيفن كرين أعماله الأدبية (روايةً وقصةً) وهو لم يبلغ الثالثة والعشرين من عمره، ولكنه لم يحظ بشهرة تتناسب وأهمية الإبداع الذي أنجزه، والسبب في ذلك هو أن القراء ما كانوا يودون رؤية المشكلات الاجتماعية في مرايا الأدب، بل أرادوا أن يظلوا سكارى بما جاءت به الثروة الأمريكية من رفاهية، ورغد عيش.

ولد ستيفن كرين سنة 1871 في ولاية نيوجرسي، وقد درس المرحلة الابتدائية والمتوسطة، ثم خرج إلى دوائر العمل بسبب حياة الفقر الصعبة التي عاشتها أسرته، عمل في مهن شتى في الأفران، والمصابغ، ومخامر الموز، والأقبية، ثم شغف بالصحافة فعمل مراسلاً حربياً، في أثناء الحرب التركية/ اليونانية (1897)، وقد لاقت تقاريره عن الحرب قبولاً ورضاً لدى محرري الصحف التي راسلها، وقد تميزت بالواقعية والدقة والموضوعية والأحداث القصصية.

كما أنه عمل مراسلاً حربياً في أثناء الحرب الأسبانية/ الأمريكية في كوبا سنة (1898)، ولكن هذه المرة بأجر أكبر، ولصحف أكثر شهرة وانتشاراً، وبسبب التشجيع الكبير الذي عرفه من تلك الصحف، خاطر بحياته مرات عدة، وكاد يقتل في غير موقعة وجانب بسبب جرأته التي فاقت الحد، وقد حفظ القراء اسمه، فراحوا يتابعون تقاريره الحربية لقناعتهم بأنها موضوعية وصادقة.

بداياته الأدبية امتازت بالحضور لأنها كانت ذات أسلوب واقعي، متحرر من أي تأثير خارجي، يعتمد الموضوعية، وبعيد عن مداخلات المؤلف، ويماشي السرد باقتصاد لغوي مدروس، فلا استطالات ولا ترهل، تشيع فيه دعابة ساخرة تشير إلى المفارقات الكامنة ما بين الجوهري والنافل، والحقيقي والمزيف، والحقيقي والمصنع، كما تشيع فيه روح شعرية لا تخلو من الغنائية والإيقاع.

من أهم أعمال ستيفن كرين (ماغي إحدى الفتيات) وهي رواية كبيرة في حجمها وقيمتها الفنية، وهي تسرد قصة فتاة إيرلندية جميلة في مستهل شبابها، تعمل في مصنع للقمصان في مدينة نيويورك، تخلص لعملها، وتدفع أجرتها إلى والدتها المعلولة، تقع في غرام شاب يعاقر الخمرة، ويتعاطى المخدرات، لكنه وسيم، فتذهب معه إلى بيته، فتتعرف إلى أمه السكيرة أيضاً، لا تعرف من الكلام سوى الألفاظ البذيئة، ترفضها أم الشاب لأنها رأت فيها كائناً سحرياً استحوذ على ابنها فتطردها وتشتمها، وتهدد ابنها وتتوعده بالويل والثبور إن بقي على علاقة معها، لذلك تترك الشاب المخمور الذي لم يدافع عنها، وعن حبها له أو حبه لها، فقد كان عاشقاً دعياً، جباناً، مستسلماً لإرادة أمه العربيدة، تهجره، وتهجر معمل القمصان أيضاً، وتمتهن بيع جسدها للآخرين من أجل أن تعيش هي وأمها، لكن تلك الحياة، وذلك المسلك لا يروقان للفتاة الإيرلندية، فتضع حداً لحياتها المستلبة بالانتحار، بعدما ضاقت عليها الدنيا برحيل أمها التي ودعتها بجملة واحدة (إياك والرذيلة).

كانت هذه الرواية بمنزلة الصدمة للقراء لأنها عرّت للمرة الأولى صيغة المرأة الشابة/ الجميلة التي تبيع جسدها في كل ليلة من أجل أن تأكل وتعيش إلى جوار أمها المريضة.

لقد صوّرت البؤس، والفقر، وسوء الحظ الذي صادف الفتاة الأمريكية، ذات الأصول الإيرلندية، استغرب القراء ذلك التصوير الواقعي المعبر عن مأساة أسرة انزلقت بها الحياة إلى الأسفل الأسفل، فازور عنها المحافظون من القراء كي لا يصابوا بعدواها، وانصرف عنها الرومانسيون لما فيها من أسى وألم.

أما روايته الثانية (شارة البسالة الحمراء) فقد لاقت حظاً طيباً فقد استقبلها القراء استقبالاً رائعاً لأنها صوّرت جانباً من جوانب الحرب الأهلية الأمريكية، وهنا أدرك القراء براعة ستيفن كرين، ومقدرته الأدبية، وثقل موهبته، ودقته في الوصف والتصوير، واستبطان النفس من داخلها، ومعرفة مشاعرها.

أما قصص ستيفن كرين فلا تقل أهمية عن رواياته، وإن كانت الأحزان والمشكلات، وأطياف التراجيديا تسيطر عليها، ومن أهم قصصه التي عرفت طريقها إلى الترجمة إلى اللغات الأخرى مثل الفرنسية، والإيطالية، والألمانية، والروسية، قصصه (البنفسجة الثالثة) قصة حب العاشقين لم يتبقى منها سوى عديد البنفسجات، و(أم جورج) التي تذيب حياتها من أجل ابنها الذي فارقها عدواً وراء صبية خطفت قلبه وطارت به مثل فراشة، و(الفندق الأزرق) الذي يشهد ولادات حب لها خواتيم حزينة.

رحل ستيفن كرين سنة (1900) وعمره تسعة وعشرون عاماً، بعد أن حفر نهج الواقعية للأدب الأمريكي الحديث بكل البراعة والاقتدار.

سامر أنور الشمالي*

نوبل لـ: باتريك موديانو..
كتب عن (المجهولات) فأصبح معروفاً

تثير جائزة نوبل للآداب الكثير من الأسئلة والاستفسارات عقب إعلان اسم الأديب الفائز بها في كل عام، لاسيما عند منحها لكاتب غير معروف عالميا، كالأديب الفرنسي (باتريك موديانو) المولود عام 1945 الذي نشر بعمر الثالثة والعشرين روايته الأولى بعنوان (ميدان النجم) ثم دخل وهو في التاسعة والستين ميدان النجوم من بابه العريض، وذلك بعد ستة وأربعين عاما من نشر تلك الرواية. ولكن بعد نوبل هل سيثبت هذا الكاتب قدميه في ميدان النجوم حقا، أم سيأفل نجمه بعد إعلان اسم الفائز الذي سينال نوبل في العام القادم؟

***

* قاص من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

الكتاب والصحفيون يكيلون المديح المفرط - عادة - لكل من ينضم إلى قائمة نوبل، فليس من المقبول نظريا أن ينال نوبل أديب لا يتمتع بعبقرية أدبية لافتة للأنظار. لهذا قد يكتبون عن جماليات غير موجودة في أعمالهم، أو يضيفون إليها ميزات لا تتوفر في مؤلفاتهم. فضلا عن أن المجلات الأدبية والثقافية تفضل - غالبا - نشر ما ينسجم مع الاتجاه السائد، وبذلك لا ينتظر القارئ المفاجآت، فكل شيء مرتب ومنظم رغم الثورات والفوضى التي تجتاح العالم منذ مطلع العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين!.

ولكن إذا قرأنا بعض مؤلفات هذا النوبلي الجديد الذي لم نسمع به من قبل - غالبا - هل سنجد أن لجنة الجائزة أحسنت في اكتشاف هذا الكاتب وتقديمه إلى العالم ليكتشف بدوره ذلك الأدب الجميل الممتع؟ أم سننظر إليها بريبة لأن لديها حسابات لا تستند إلى المقاييس الأدبية بالضرورة؟!.

لعلي لا أملك الإجابات الدقيقة عن الأسئلة التي أطرحها. وربما من الأفضل الإجابة بطريقة أدبية. أي سأجيب من خلال دراسة إحدى روايات (موديانو) وهي بعنوان (مجهولات)[1] فكل عمل أدبي لأي كاتب هو صورة له، وتعدد الصور لا يفقد أي صورة دلالاتها في التعريف بصاحبها. مع العلم أن رواية واحدة غير كافية لتمثل تجربة روائي صدر له ما يقارب الثلاثين مؤلفا كـ(موديانو) الذي أخلص لكتابة الرواية. ولكن في الوقت نفسه أي عمل يمثل جانبا من تجربته، مع الإشارة إلى أن عالم هذا الكاتب غير رحب وثري وغير قابل لقراءات متعددة.

(الشخصيات الأنموذج في الأدب)

الروائي لا ينفصل عن شخصياته، ليس بمعنى أن الشخصيات هي نفسه، بل إن الشخصيات تدل على صانعها. أما الموضوعات فتظهر سوية مشاعره وأحاسيسه، وانشغالاته الفكرية. وفي سرده تنعكس ذائقته الجمالية عبر نسجه السردي.

***

[1] ترجمة: رنا حايك- الناشر: دار ميريت بالقاهرة- الطبعة الأولى 2006.

ليس من الضروري أن يكون أبطال العمل الأدبي من المميزين أو المختلفين عن عامة الناس، سواء بطريقة إيجابية أم سلبية - أو خارج هذا التصنيف الضيق - كأن يكون حالما بطريقة غير متوازنة، قد تصل إلى درجة المرض النفسي، مثل (الدون كيشوت) في رواية - بالاسم ذاته - للروائي الإسباني (ثرفانتس) فالبطل **يهاجم طواحين الهواء لظنه أنها مردة تحمل عليه السلاح**. أو أن حياته مليئة بالمغامرات ك(الطروسي) في رواية (الشراع والعاصفة) للروائي السوري (حنا مينه) فالبطل الشجاع يتحدى أمواج البحر وتجار الميناء. أو يمتلك قدرات خارقة ك(جرونوي) في رواية (العطر) للأديب الألماني (باتريك زوسكيند) فالبطل لديه القدرة على شم روائح البشر والحيوانات والأمكنة والأشياء وتمييزها على مسافات بعيدة، حتى إنه يستطيع السير في الظلام مهتديا بالروائح. أو تكون في حياته حادثة غريبة ك(سامسا) في رواية (المسخ) للروائي والقاص التشيكي (فرانز كافكا) فالبطل يستيقظ صباحا في فراشه فيجد نفسه متحولا إلى حشرة بشعة.

وقد يختار الروائي الكتابة عن شخصيات لا تتميز عن أقرانها، أو مختلفة عن محيطها الاجتماعي. ولكن تأتي أهمية العمل الأدبي من طريقة الكتابة عن إنسان بذاته لتصنع منه بطلا جديرا بأن تكتب عنه الأعمال الأدبية.

بعضنا يعرف رجالا قساة في بيوتهم، وغاية في اللطف والدماثة مع الأصدقاء، ك(أحمد عبد الجواد) بطل رواية (بين القصرين) للأديب المصري (نجيب محفوظ) وقد غدت مثالا يستشهد به. وما أكثر الفلاحين الذين يعانون من قسوة العمل في المزارع الجماعية، ولكن (تاناباي) بطل رواية (وداعا يا غولساري) للكاتب القرغيزي (جينكيز آيتماتوف) تظل الأقرب إلى نفوسنا. وقد نلتقي برجل طيب وساذج، حتى يوصف بالغبي ك(مايشكين) بطل رواية (الأبله) للروائي الروسي (فيدور دوستويفسكي) وقد صار مثالا للطيبة والبراءة في عالم يسوده المكر والخديعة. وثمة نساء طائشات، ولكن (مدام بوفاري) بطلة رواية - حملت اسمها - للروائي الفرنسي (جوستاف فلوبير) تظل ماثلة في أذهاننا عند الحديث عن غرور النساء واستسلامهن لأهوائهن.

فالكاتب المبدع حتى عندما يكتب عن الأشياء العادية التي نراها كل يوم دون أن تثير فينا أي عاطفة، يمنحها صيغة الأنموذج التي تجعلنا ننتبه إلى أشياء لم نفطن إليها من قبل.

فإذا لم تكن القراءة عملية معرفية ممتعة لاكتشاف العالم من حولنا فما الجدوى منها؟!.

(إشكاليات في التجنيس الروائي)

ليست (مجهولات) من الروايات التي تخلف في النفس أثرا عميقا، أو تبقى في الذاكرة لأمد طويل لتعود من حين إلى آخر إلى ساحة الوعي. فموضوعها ليس من الموضوعات غير المطروقة، وشخصياتها غير متمايزة، وأسلوبها أيضا لا يختلف عن الأساليب التي تكتب بها الروايات الشائعة. كما تخلو من الاكتشافات على الأصعدة كافة، ولعل هذا التعبير هو الأكثر دقة بالفعل، فلا كشوف على صعيد السرد وفنياته، والشخصيات وطباعها، والموضوع ومعانيه.

لولا أن (موديانو) نال الجائزة الأكثر شهرة في تاريخ الأدب الحديث لظلت روايته (مجهولات) هذه منسية بين ركام الروايات المطبوعة. ولكن نوبل سلطت الأضواء على كاتبها، وعلى كتبه بالنتيجة.

ولكن (مجهولات) المصنفة كرواية هي في الواقع أقرب لأن تكون مجموعة قصصية تضم ثلاث قصص قصيرة، متساوية في الطول تقريبا، وبطلاتها المتماثلات يعشن تجارب متشابهة أيضا. وهذا غير كاف لتشكل قصص قصيرة رواية، وهذا ليس بالانتقاص من جنس القصة القصيرة بالطبع، ولكنه بحث في التجنيس وأصول الكتابة الأدبية.

***

مراهقات ثلاث - تحت العشرين من العمر - يقصدن باريس للعيش في حقبة زمنية معينة، من دون أن تجمعهن علاقة معينة، أو تعرف إحداهن الأخرى. وهذا ما برر للمؤلف أن يكتب عن كل شخصية على حدا. ويمكن للمتلقي قراءة أي قسم من الأقسام الثلاثة بالترتيب الذي يختاره، وكأنه يقرأ مجموعة قصصية، فالكاتب لم يلجأ إلى تقنية التقاطع والمقارنة أثناء سرده لشبك قصص الفتيات الثلاث في سياق متصل لصنع رواية متماسكة السياق.

كل فتاة تتحدث بعفوية عن حياتها الحاضرة، ولا يخلو هذا الحديث من ذكريات تعود إلى عهد الطفولة، وهي ليست بالذكريات السعيدة على أي حال، لهذا لا حنين لدى المراهقات إلى الزمن الماضي، أو الأمكنة المعهودة، وهذا ما

جعلهن يردن قطع أي علاقة مع حياتهن السابقة التي خبرن فيها قسوة المحيط الاجتماعي وبرودته المقيتة.

ورغم أنهن صغيرات السن ليس للأسرة أي دور في حياتهن، فهن يرحلن عن منزل العائلة باكرا، ويعشن في غرف مهجورة وبائسة، بعيدا عن العلاقات الحميمة، إنهن وحيدات من دون كآبة مفرطة. وتقتصر علاقاتهن على صديقات لا تجمع بينهن مودة قوية، ورجال يعبرون حياتهن دون مشاعر حب مؤثرة، وليس لديهن طموح للارتقاء، فقط بعض أحلام متواضعة لا تتحقق، فهن يتخلين عن الدراسة قبل دخول الجامعة، ويعملن في مهن بسيطة كبائعات، ونادلات، ومربيات، وخادمات. أما هوايتهن الوحيدة فالتسكع في شوارع باريس، وارتياد مقاهيها، والتفرج على الأفلام في دورها السينمائية، وربما القراءة وسماع الأسطوانات. وهن دون أسماء معروفة للقارئ، رغم كثرة الأسماء والشخصيات والأماكن التي تزدحم بها الرواية التي تقارب صفحاتها المئة والخمسين من القطع المتوسط.

إنهن ببساطة فتيات عاديات، وقد اختار (موديانو) الكتابة عنهن بطريقة عادية أيضا، فهذا الكاتب المحظوظ في سنواته الأخيرة يفتقر إلى ما يميزه عن سواه من الأدباء، كما تفتقر بطلاته إلى ما يميزهن في العالم الروائي والقصصي. فهل هذه العادية هي ما ميزته برأي لجنة نوبل، فحاولت أن تصنع منه كاتبا غير عادي، ولو لمدة عام كامل؟!.

(نساء متباعدات ولكن متشابهات)

- 1-

(يفاجئني في كل مرة استيقظ فيها، إحساس الخيبة الذي خلفته في نفسي هذه المرحلة القديمة من حياتي، ليجعلني تعسة. حتى إنني فكرت وأنا أعبر الجسر ذلك المساء، بأن ألقي بنفسي في نهر الساون بسبب حادثة بسيطة كهذه. لم يكن لدي الشجاعة الكافية لأعود إلى المنزل، وأواجه أبويّ، ومرآة الخزانة في غرفتي) ص14. وهذه الفتاة التي تفكر في الانتحار لسبب بسيط تبلغ الثامنة عشرة من العمر، ومع ذلك تتحدث عن المرحلة القديمة في حياتها!.

تغادر الفتاة مدينة (ليون) الفرنسية مخلفة أسرة نسيتها تماما. وتعيش يوما بيوم بالرتابة ذاتها، أما هوايتها المفضلة فهي التسكع في شوارع باريس. فالفتيات

في هذه الرواية يعشن في فراغ، ويفتقدن إلى ما يمنح حياتهن معنى، وليس لديهن هدف. لهذا يبحثن عن مهن بسيطة تساعدهن في المعيشة. فهذه الفتاة عملت على الآلة الكاتبة، ورغبت في العمل عارضة أزياء، ولكن هذا الحلم العابر تقوض عندما رسبت في فحص المقابلة، فبكت قليلا، والفتيات هنا نادرا ما تنهمر دموعهن.

ثم تعرفت إلى (غي فانسان) الذي يكبرها بعقد أو عقد ونصف، وعرفته باسمه المستعار، وسافرت معه إلى سويسرا، وحدثها هذا العشيق العابر عن حياته الشقية، ونفحها الكثير من المال، ولكنها ليست من الفتيات المغرمات بالتسوق. ثم يخبرها شاب بأن الرجل الذي ترافقه ألقي القبض عليه لهذا ينبغي عليها الفرار قبل الوقوع في ورطة ما، فهي مجرد فتاة شقراء لا يعرفها أحد، أي مجهولة حقا.

(مازلت فتاة شقراء مجهولة الهوية.. غالبا ما يطلقون على الفتيات اللاتي يتم انتشالهن من مياه الساون أو السين صفة مجهولات الهوية، أو غير المعروفات.. أما أنا، فأتمنى أن أبقى هكذا إلى الأبد) ص48. وهذه الفتاة ظلت مجهولة للقارئ - نسبيا - لأنه لم يعرف اسمها، كالفتاتين اللتين سنتحدث عنهما لاحقا، فبطلات الرواية لا أسماء لهن. ولكن بعد تسليط الضوء على هذه الرواية لن تعود أي منهن مجهولة تماما!.

- 2-

(لم أعرف أبدا الحياة العائلية، وبصراحة أعتقد أنها لم تكن لتعجبني، كنت استقلالية جدا، وغالبا ما شعرت برغبة قوية في البقاء وحدي، ولم أكن أتحمل فكرة التجمع العائلي للغداء أيام الآحاد) ص51. وهذه المشاعر مشتركة لدى الفتيات كلهن، فهن منعزلات عن الآخرين، ومنطويات على أنفسهن، والعلاقات الاجتماعية في حياتهن عابرة وقصيرة الأجل.

وهذه الفتاة الثانية ليست شقراء، بل سمراء بعينين زرقاوين. ولدت في مدينة (أنيسي) الفرنسية. ونرجح أن الثالثة تشبه إحداهما، فهن متماثلات في الكثير من الوجوه.

وبعد وفاة والد الفتاة تزوجت أمها التي لم تربطها بها علاقة جيدة، فالفتيات هنا لا تربطهن علاقة جيدة بأمهاتهن، وكذلك آبائهن. ولكن لأن هذه الفتاة فقدت والدها وهي بعمر الثالثة رسمت له في ذهنها صورة الأب المثالي.

تُرمى هذه الفتاة في مدرسة داخلية للراهبات للتخلص منها، وفي تلك المدرسة الصارمة، المتقشفة حتى في تقديم الطعام، تلتقي (سيلفي) التي اتخذتها صديقة وحيدة، وأخذت منها علبة منوم لتبتلعها دفعة واحدة إذا رغبت في الانتحار - والانتحار هاجس لدى البطلة الأولى أيضا - فتشعر بالراحة وبالمزيد من اللامبالاة، فقد باتت تستطيع إنهاء حياتها متى رغبت في ذلك، ولكنها لا تفعل. بل تقتل شخصا بمسدس والدها الذي كان في صندوق صغير فيه بعض أشيائه، أعطاها إياه صديق قديم.

عملت الفتاة مرافقة لعجوز سخية ولطيفة، لكنها سافرت فتخلت عنها. فالعلاقات الطيبة قصيرة الأجل في الرواية. كما عملت مربية للأطفال، واستدعتها إحدى العائلات، وكان المنزل خاليا من الأطفال، وفيه صاحبه وصديقه المخموران، راودا الفتاة ولم يغتصباها، ولم تحاول النجاة من نزواتهما، ورغم ذلك أطلقت النار على من اصطحبها إلى السرير أولا.

وتنتهي قصة الفتاة هنا، فالكاتب ينهي حكايات الفتيات فجأة، ربما لأنه لا تهمه مصائر أبطاله، أو لأنه غير معني بتقديم رؤية متكاملة في أعماله. ولا أظنها سمة حرص عليها.

وربما كانت الجريمة رد فعل لأحداث سابقة، وان بُولَغ في درجتها، فعندما كانت الفتاة تساعد خالتها أيام العطل في تنظيف منازل الأثرياء، تجتمع بشاب متعجرف يقضي خدمته العسكرية في الجزائر، ويصطحبها إلى غرفته ويقبلها ببرود، ويطردها بكل احتقار، وكانت حينها في السادسة عشرة من العمر. ثم تلتقي بشاب يدهش لأنها ماتزال عذراء.

ربما كانت تلك الفتاة تنتقم من كل الرجال عندما امتلكت مسدس الأب الذي رأت فيه حاميها من خلال ما ورثته عنه من أشياء، وإن كانت عديمة القيمة بذاتها. أو لأنها مجرد فتاة عابثة كالفتاتين الأخريين.

(شاركت الآخرين نخبا، وجرعت جرعة كبيرة، كان مذاقه مرا، لكن هلعي بدأ يتضاءل. لم نعد بحاجة إلى التحدث، فقد وضع البارمان أسطوانة موسيقى) ص78. والفتيات يشربن الخمر، ولكن لسن مدمنات، بل للإحساس

بقليل من الراحة والانتعاش، فهن بحاجة إلى شيء من البهجة وسط الكآبة التي يعشن فيها.

- 3-

(بدأت أمشي على غير هدى. لحسن الحظ، كان الليل قد هبط وبرد الهواء. أراحني وضوح الأضواء ولمعانها وتتابع إشارات المرور الحمراء والخضراء في فواصل منتظمة. خرجت فجأة، بسبب تلك الليلة وهوائها البارد من حلم بشع، مشيت خلاله في تربة موحلة) ص107. وتكثر الأحلام في ليالي هؤلاء الفتيات اللواتي قد يستيقظن مذعورات بسببها، رغم أنها ليست بالكوابيس المرعبة.

قدمت الفتاة الثالثة بدورها إلى باريس من لندن -لا إشارة لجنسيتها - تاركة عملها المتعب في متجر. فكل الفتيات في الرواية يتجهن إلى باريس، رغم أنه لدى وصولهن إليها لا يسعين للقيام بشيء لا يمكن القيام به من حيث أتين. فليس لديهن طموحات لا تتحقق إلا في باريس. وعند وصولهن العاصمة الشهيرة قمن بأعمال متواضعة، كخادمة في منزل - مرافقة امرأة عجوز لديها كلب - نادلة في مقهى - ضاربة على الآلة الكاتبة. ولم يجدن غضاضة في ذلك، ولم يكن لديهن نية للبحث عن عمل أفضل، رغم أن هذه الأعمال لم تجلب لهن السعادة.

تلتقي هذه الفتاة التي تبلغ التاسعة عشرة من العمر الشاب (رونيه) وهي كالفتاتين السابقتين لا تعيش قصة حب حارة، وإن لم تخل من مودة. ثم يرحل الشاب - دائما العاشق يترك فتاته لسبب غير واضح بعد مدة قصيرة - ولكن هذه الفتاة أكثر تعلقا برجلها، فقد اتجهت إلى الأستوديو للحصول على الصورة التي جمعتها معه ومع الكلب - وهذا الحيوان يعبر عن العلاقات الطيبة في الرواية - ولكن موظف الأستوديو ينكر وجودها. فالعلاقات العاطفية العابرة تنتهي دون أن تترك أثرا، فحتى الصورة لم يعد لها وجود.

ثم تلتقي بمدرس فلسفة يتردد على المقهى الذي تعمل فيه نادلة، ويعطيها آلة كاتبة وأوراقا لطباعتها بأجر. ويدعوها إلى الاجتماع الأسبوعي مع أصدقائه المعنيين بالبحث في قدرات الإنسان، وتجد تلك الاجتماعات مضجرة. ككل الأشياء التي تحيط بفتيات الرواية مملة وغير ذات قيمة.

(سور مستشفى فوجيرار. أذكر دربا يعبق برائحة الزيزفون. في السنوات اللاحقة، وحتى هذا اليوم لم تتسن لي فرصة المرور ثانية في ذلك الحي. اختفت

المسالخ. قد يكون مستودع الحيوانات التائهة ومخزن الأشياء المفقودة وكنيسة سانت انطوان دوبادو مازالوا موجودين. وعندما أفكر في الأمر، يبدو لي أن ذلك هو الحي الوحيد الذي كان يمكن لي أن التقي فيه بجنفييف بورو الدكتور بود) 144. وهذه الفقرة قد تبدو نافرة عن سياق السرد لأنها تستعيد ذكريات لفتاة كانت مراهقة، وليست مراهقة تتذكر سنوات الطفولة كما مر معنا.

(نوبل وغرابة الأطوار)

لم يكن (باتريك موديانو) الكاتب الفرنسي المعروف حتى تترجم أعماله - أكثرها - وتنشر بطبعات عدة. ولكن بعد إعلان نيله جائزة نوبل - لهذا العام - سوف يتسابق المترجمون ودور النشر على تعريب رواياته وطباعتها في مختلف دول العالم.

أما ما ترجم من روايات (باتريك موديانو) إلى العربية فلم يصل إلى عدد أصابع اليد الواحدة. ولا تعود الأسباب إلى إغفال هذا الكاتب وتجاهله، بل لأنه لم يكن من الروائيين البارزين في المشهد الأدبي العالمي، لهذا نرجح - بحسن نية - أن الجائزة مُنحت لكاتب فرنسي رغم إمكانياته المتواضعة في محاولة بائسة لإعادة الاعتبار للأدب الفرنسي المعاصر الذي خرج من مدارسه أدباء كبار تُعد أعمالهم من كلاسيكيات الأدب العالمي، نذكر منهم على سبيل المثال:(بلزاك - موبسان - هوغو - زولا) أما جيل ما بعد نوبل فنالوها بجدارة، وأهمهم: (كامو - فرانس - جيد - سارتر) ولكن الأخير رفضها. أما الغريب فهو إهمال (بروست) رغم العناية الخاصة بالأدب الفرنسي، فهو كاتب استثنائي!.

أما إذا قرأنا لائحة بأسماء من نالوا هذه الجائزة - التي امتد عمرها لأكثر من مئة عام - لوجدنا أن جلهم لم يعد يذكرهم أحد بعد سنوات قليلة من نيلها. في ظل وجود أدباء يذكرهم الجميع رغم أنهم لم يحظوا بها، وقد ترجمت أعمالهم إلى لغات كثيرة، وأعيد طباعتها مرارا، وحققت انتشارا واسعا بين النخبة الأدبية، وعامة القراء. ونختار منهم: الألماني فرانز - كافكا - الايرلندي جيمس جويس - البرازيلي جورجي آمادو - الأرجنتيني خورخي بورخيس - القرغيزي جنكيز ايتماتوف. ومعظمهم خارج أوروبا!!.

أما الكبار الذين أغفلتهم نوبل رغم عدم إنكار دورهم في تطوير الأدب العالمي فهم: أنطون تشيخوف - ليو تولستوي - مكسيم غوركي. وهم روس. وربما كان الأمر ليس مجرد مصادفة!!!.

كما لم تمنح لبعض الأدباء الذين لهم نشاطهم اللافت في الساحة الأدبية، وتجاوزتهم رغم أنها لم تمنح لمن يفوقونهم أهمية. ولكن قد ينالونها لاحقا فهم من أبرز المرشحين، أسماء القائمة التالية للأحياء. ومن أبرزهم: التشيكي ميلان كونديرا - الياباني هاروكي موراكامي - التشيلية إيزابيل الليندي.

ربما كانت نوبل من هذه الزاوية سيئة الحظ رغم كثرة المحظوظين الذين تمتعوا بشهرتها ومالها.

(أين نوبل العربية؟)

الأدب العربي يفتقر إلى جهات رسمية تدعمه وتقدمه إلى العالم، وهذه من الأسباب التي جعلت العرب يحظون بنوبل لمرة واحدة عام 1988 عندما نالها (نجيب محفوظ) الذي قال بوجود أدباء عرب يستحقونها قبله، وثمة أدباء عرب يستحقونها بعده بالتأكيد.

ولكن لماذا نحن العرب ننتظر تلك الجائزة الأجنبية، ونشعر بالخيبة كل عام؟! لماذا لا يكون لدينا جائزتنا العربية التي تعادل نوبل؟ ولماذا تتقاعس الجهات المعنية عن العمل بشكل جدي لتحقيق هذه الأمنية المشروعة؟ فالعرب يمتلكون كل الإمكانيات لتؤهلهم للقيام بهذا الفعل الحضاري الهام.

المرجع:

المؤلف: باتريك موديانو

المترجمة: رنا حايك

العنوان: المجهولات

الناشر: دار ميريت - القاهرة - الطبعة الأولى 2006.

محمد أحمد طجو*

غاستون باشلار.. فلسفة بوجهين

لقد أحدث غاستون باشلار Gaston Bachelard المفكر المقاوم للأعراف والعصامي ثورة في فلسفة العلوم .وقد قادته رغبته في فهم العقل البشري إلى آثار بوجهين، تتضمن وجها معرفيا ووجها أدبيا لا يبدو تناسقهما واضحاً دائماً.

* مترجم وأكاديمي من سورية

إن مجرد ذكر اسمه يكفي لإحياء الصورة الجذابة لرجل مسن ومبتسم وذي لحية بيضاء طويلة. وما يزال غاستون باشلار يرمز حتى اليوم إلى صورة الأستاذ الحالم والمتواضع والمتنبّه. فهو نموذج للعالم. ومع ذلك، إن حياة باشلار المهنية ليست عادية. وقد ساعد مساره الأكاديمي غير العادي على تأسيس فلسفة فريدة للعلم، قامت على نظريات رائدة في وقتها، مثل التحليل النفسي أو نظرية النسبية. ولكن باشلار يمثل أيضاً وجهين، لا بل مقاربتين للفلسفة. وقد أسس، بصفته عقلانياً ملتزماً من جهة ومولعاً بالشعر من جهة أخرى، فكراً ذا شقين متناقضين غير ممكنين مع بعضهما بعضاً. فالعلم في مقابل الخيال الشعري، والروح المذكرة animus في مقابل الروح المؤنثة anima[1] هما الجانبان اللذان سعى باشلار إلى اكتشافهما بالصرامة نفسها والتصميم ذاته. و"لا ريب أنه أستاذ أكثر منه فيلسوف" كما يقول هو نفسه. وقد استمد باشلار نظريته في العقل العلمي من التربية ومن المؤسسة التعليمية على وجه الخصوص، إذ إنه يجسد نجاح المدرسة العلمانية والإلزامية التي تأسست في عهد الجمهورية الثالثة.

سيرة مهنية غير عادية

ولد باشلار في عام 1884 في بار سور أوب Bar-sur-Aube في أسرة تعمل في صناعة الأحذية، وحصد جوائز التميز، وتسلق سلم المجد بنجاح. فبعد حصوله على شهادة البكالوريا، عمل باشلار كاتباً في البريد وتابع في الوقت نفسه دروسا مسائية في الرياضيات. وحصل بعد ثمانية أعوام من شهادة الإجازة في الرياضيات على شهادة الإجازة في الفلسفة بجهود فردية وبصفة عصامية. وحصل على شهادة الأستاذية في الفلسفة، وربى ابنته سوزان بمفرده بعد وفاة زوجته جان روسي Jeanne Rossi.

تعكس أعمال باشلار تعلقاً عميقاً بوظيفة الأستاذ التي مارسها حتى وفاته. ولكن فيما وراء العرفان بالجميل للمؤسسة الجمهورية، يشكل تأمل باشلار صلب نظريته الإبستمولوجية. لقد دفع هاجس فهم تقدم العقل البشري باشلار لتكريس كتابه *تكوين العقل العلمي* (1938) لتحليل الخصائص العلمية للمنطق. يعيب باشلار في هذا الكتاب على أساتذة العلوم على وجه الخصوص عدم إدراكهم الكافي للمعارف التجريبية المتراكمة لدى الطالب عند وصوله إلى المدرسة. فدور الأستاذ لا يقوم على نقل معرفة تجريبية، وإنما على تغييرها، وعلى "تجاوز العقبات التي تراكمت بفعل الحياة اليومية".

---

[1] يضع باشلار في كتاب شعري *حلم اليقظة* (1960) الروح المذكرة animus التي تطابق الفكر العلمي أي العقل، في مقابل الروح المؤنثة anima التي تطابق التخيل وحلم اليقظة.

[2] G. Bachelard, *Le Rationalisme appliqué*, 1949, rééd Puf, 2004.

[3] G. Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique*, 1938, rééd Puf, 2007.

وانطلاقاً من ملاحظة الأستاذ هذه، تصور باشلار التقدم العلمي كفاحاً مستمراً ضد " العقبات الإبستمولوجية".

إبستمولوجيا القطيعة

"ينبغي طرح مسألة المعرفة العلمية بعبارات العقبات"[4]. العقبة الإبستمولوجية الأولى التي ينبغي التغلب عليها، وفقا لباشلار، هي الملاحظة نفسها. ويعارض في ذلك "الإدراك الحسي المباشر" كأداة للمعرفة، ومبدأ الاستقراء الخاص بالتجريبيين على وجه الخصوص. يرى باشلار أن العلم لا يأتي بإرهاف الحدس المحسوس. ولا ينبغي البحث عن الحقيقة في التجربة؛ ويجب تصويب التجربة عن طريق تجريد المفاهيم. ولكن هذه العقبات الإبستمولوجية ليست مجرد أخطاء عارضة. إنها تشكل في حد ذاتها التطور العلمي. وينبغي أن يبدأ العقل بانتقاد ما يعتقد أنه يعرفه، أي بمقاطعة الحس المشترك الذي ينشأ من صور، والذي يضر بوضع تصورات محددة .فمثال الإسفنج هو أفضل توضيح لذلك. وهو استعارة يساء استخدامها في الوسط العلمي، وتطابقت لدى ريامور Réamur مع الهواء الذي يمكن ضغطه مثل الإسفنج، ثم مع الأرض بصفتها وعاء للعناصر، وأخيراً مع الدم، وهو نوع من الإسفنج المشبع بالنار".

اللاوعي العلمي

ومع ذلك، يدرك باشلار أنه لا يكفي ذكر هذه العقبات لنرى اختفاءها. ويشتبه في قوتها النفسية، وفي أنها في عداد نوع من اللاوعي الإبستمولوجي، والمدخل للعقل. وقد استوحى باشلار كثيراً من أعمال كارل غوستاف يونغ Carl Gustav Jung[5]، وابتدع "التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية". فبينما يهدف التحليل النفسي إلى المساعدة على التحرر من الماضي النفسي، يمكن أن يساعد التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية العقل على التحرر من المعتقدات السابقة، ومن الصور الشعرية التي تلازمه. وفضلا عن ذلك، يدرك باشلار أن اللاوعي العلمي مرتبط، مثل اللاوعي الفرويدي، بتمثيلات ذات طابع جنسي. يظهر ذلك التأويل الجنسي للتفاعل الكيميائي بين الحامض والقاعدة لتشكيل

---

[4] *Ibid.*

[5] (كان كارل غوستاف يونغ (1875 -1961) طبيباً نفسانياً سويسرياً ذاعت شهرته وتأثيره في الآفاق فهو مؤسس علم النفس التحليلي حيث كان منهجه في علم النفس البشرية يؤكد ضرورة فهم النفس من خلال استكشاف عالم الأحلام والفنون والأساطير وأديان العالم والفلسفة. كان لبحوث يونغ الرائدة في النماذج النفسية مساهمة كبيرة في تشكيل مفاهيم الانعزال والانفتاح في الشخصيات وكذلك في 4 أنماط من الوظائف وهي التفكير والشعور والإحساس والحدس ويجري استخدامها اليوم على نطاق واسع لتصنيف الشخصيات بما يعرف بـ معيار مايرز - بريغز Myers-Briggs. اهتم يونغ اهتماماً عميقاً وطويل الأمد بالأمور الخفية (الباطنية) حيث كان لمعتقداته تلك أثر كبير على أعماله، ومنها **اللاوعي الجمعي**، و **النماذج** ، **وعلم التنجيم** ، **والتزامنية** . المترجم).

الملح. ومن الشائع تحليل هذين الجسمين باعتبار الأول فاعلاً (إيجابياً) والثاني منفعلاً (سلبياً) وفق منطق جنسي[6]. لكن هذه الرؤية تخالف العقل العلمي، ولكنها، من وجهة نظر باشلار، مرحلة حتمية: "كل علم موضوعي ناشئ يمر بالمرحلة الجنسية"[7]. فالعقلانية الملتزمة التي توجه مشروع باشلار الفلسفي تقوده باتجاه درب مختلفة كلياً هي درب الشعر والخيال، والليل.

صنّف باشلار نفسه أعماله في 25مارس (آذار) 1950، في جلسة لجمعية الفلسفة الفرنسية في مجموعتين رئيستين شبههما بإيقاع الساعة البيولوجية نهاراً وليلاً. يتضمن القسم النهاري فكره الذي يشمل نظريته الإبستمولوجية الصارمة، ووعيه المتيقظ، بينما يتضمن القسم الليلي الخيال الشعري .إن استعارة النهار والليل مهمة. إنها تنطوي على تقابل أساسي لعنصرين متضادين، ولكنها تثير أيضاً فكرة تناوب مكمل ينظم دوران الأرض.

السريالية والصور الشعرية

يقول باشلار في كتاب *التحليل النفسي للنار* (1938) إن العلم والخيال يتجليان في محورين متقابلين. ينشغل العلم التقدمي بمستقبله في أن الخيال يرجع إلى أصوله. ولم يهتم باشلار بالصور إلا بهدف فهم ظروف المعرفة العلمية فهما أفضل.

ولكن في الوقت الذي كانت فيه السريالية تفرض نفسها تدريجياً على الأدب في عصره، استسلم باشلار لسلطة أحلام اليقظة المغرية. وقد لازمه ولع جديد فانطلق في استكشاف الصور الشعرية، وتصنيفها وفق انتمائها إلى مبدأ كوني (النار، والماء، والأرض، والهواء). وترك للأجيال الأدبية القادمة سلسلة من الأدوات التحليلية التي تجدد مقاربة الشعر. ولم يكتف باشلار بمقاربة وحيدة، وبقراءة وحيدة للنصوص: "لقد قرأت لأتعلم، وقرأت لكي أعرف، وقرأت لجمع أفكار ووقائع، وتحققت من أن الصور الأدبية لها حياتها الخاصة (...)، وأدركت أن الكتب العظيمة جديرة بقراءة مزدوجة، وأنه ينبغي قراءتها دوريا بعقل نير وخيال مرهف"[8].

---

[6] (نورد فيما يلي مثال باشلار مترجماً إلى العربية:" وهكذا مما له دلالة تشخيصية أن يضفي الطابع الجنسي فوراً رد فعل كيميائي حيث يتفاعل جسمان مختلفان وذلك بوصف أحد الجسمين بأنه فاعل، وبوصف الآخر بأنه قابل. وحين علمت الكيمياء، تمكنت من الملاحظة خلال تفاعل الحامض (الأسيد) والقاعدة، كان معظم التلاميذ ينسبون الدور الفاعل للأسيد، والدور القابل للقاعدة (base). وحين نتوغل قليلا في اللاوعي، لا نتأخر في اكتشاف أن القاعدة مؤنثة والحامض مذكر...". انظر: غاستون باشلار، *تكوين العقل العلمي*، ترجمة د. خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية 1982، ص 157. المترجم).

[7] *Ibid.*

[8] « La Poésie et les éléments matériels », France Culture, causerie du 20 décembre 1952.

محمد الحفري*

(الشيطان مرة أخرى)..

الشيطان مرة أخرى من المسرحيات العالمية الشهيرة للكاتب المسرحي الإسباني أليخاندرو كاسونا وهي من منشورات وزارة الثقافة في سورية عام 1999م، وقد ترجمها للعربية الأستاذ علي إبراهيم الأشقر. ويعد كاسونا من الكتاب الذين قال عنهم النقاد إنهم يكتبون نصوصهم من دون أي زيادة، وقد كتب الكثير من الأعمال لعلَّ من أبرزها "البيت ذو الشرفات السبع، والحورية الخارجة من الماء، وتاج من حب وموت"، وهذا العمل الذي نتطرق إليه الآن. وقد قدَّم في حياته الكثير من العروض المسرحية، وعن هذه التجارب يقول كاسونا: "إذا كنت أفخر بعمل جميل قمت به في حياتي فقد كان ذلك العمل. وإذ كنت تعلمت شيئاً جيداً عن الشعب وعن المسرح فهناك تعلمته. ثلاثمائة تمثيلية أمام طلاب وجمهور ذي معرفة ولغة بدائيتين. هي تجربة معلمة" ويقول المترجم عن هذه المسرحية إن الكاتب في هذا العمل يتابع خَطَّه الفانتازي الذي بدأه بالحورية الخارجة من الماء.

* قاص وروائي من سورية . عضو اتحاد الكتاب العرب

وما يجعل هذه المسرحية غاية في الجمال حسب رأينا ليس الفانتازيا وحدها المنطلقة من خيال واسع وحسب بل هذه الشعرية والحوارات الرشيقة التي يقول من خلالها ما يريد بعيداً عن الفلسفة والتعقيد.

وتتجلى حكاية النص في الأميرة المشاكسة التي يدفعها حب الفضول والاكتشاف للتحرك الدائم وزيارة الغابة، وكم كانت تتمنى أن يحدث لها ما حدث مع ليلى حين اعترضها الذئب وهي ذاهبة تحمل الطعام لجدتها كما تروي الحكايات، وإذ لم يحدث هذا فعلى الأقل أن يتعرض لها لص أو قاطع طريق ليخطفها ويهددها ويطلب الفدية من والدها الملك، وهذا الملك حسب توصيف الكاتب يعدّ أقرب ما يكون إلى الشخص العادي فهو مثلاً لا يتمتع بالذكاء الخارق والحيلة والتدبير والمكر كما أغلب الملوك. في الطريق يراها طالب إسباني ويقع في حبها لكنها ترفضه بشدة، فهو ليس شاعراً وليس قاطع طريق، ثم تمضي راكضة على الدرب وعندها يعود الشيطان إلى ذلك الطالب العاشق الذي طرده قبل قليل رافضاً كل عروضه ليغويه من جديد، فإذا كان صعباً ومستحيلاً على ذلك الشاب أن يكون شاعراً فمن السهل عليه أن يكون قاطع طريق أو زعيماً لعصابة تقوم بذلك الفعل كما أقنعه الشيطان فتلك الطريقة التي توصله لمن أحبها من قلبه.

وبطبيعة الحال لا يكف الشيطان عن الحركة والتنقل في أغلب مشاهد هذا النص، فهو قادر على التخفي ويمتاز بسرعة الحركة والرشاقة إذ يذهب إلى قصر الملك ليعمل هناك، وعندها تحل المصائب والكوارث والأمراض وغيرها ليس على القصر وحده بل على سائر البلاد، ويطلق الملك جائزة قيمة لمن يستطيع تخليص الملك والمملكة من تلك المشكلات، لكن جائزته لا تجد من يستجيب لها فليس من أحد يقدر على ذلك، وحين يختطف الشيطان الأميرة الشقية أو بمعنى آخر يقنعها بالذهاب معه لمقابلة زعيم قطاع الطرق في قصر بعيد عن المدينة، يطلق الملك جائزة أخرى وأهم بكثير من الأولى فهو مستعد للتخلي عن العرش لمن ينقذ ابنته المدللة من براثن العصابة التي وقعت بيدها، وهنا قد تغدو المسألة أكثر تعقيداً

فقتل الشيطان مستحيل أيضاً، فلا أحد يستطيع قتل الشيطان إلا بخنجر الشيطان ذاته كما اعترف هو في وقت سابق أمام الطالب المتيم العاشق لتلك الأميرة، ولعل هذه المقولة من المفاتيح والدلالات التي يقدمها الكاتب ويضعها بين أيدينا لنفهم مقصده وما يريده منا، فالشيطان الذي دُرس في حلقات البحث الجامعية أو كما حاولوا وصفه في دور العبادة أو كما تخيله بعضهم كصاحب وجه قبيح وهيئة قذرة، يجر ذيله من خلفه، ليس هو الشيطان الذي يريده أليخاندرو كاسونا.

في القصر البعيد يجمع الشيطان بين الأميرة وبين من أصبح قاطع طريق ونقصد هنا الطالب الإسباني العاشق والمتيم بحب الأميرة، ومن دون أن يتنازل عن غوايته وكيده يسقي الطالب العاشق الشراب كي ينال من جسد حبيبته ولكن الأخير يكتشف لعبة الشيطان، ويطلب من حبيبته أن تقيده ريثما ينتهي مفعول الشراب، ثم يمضي ليلة بأكملها حتى يتمكن من قتله فهل انتهى الشيطان منذ تلك الليلة؟ نعتقد أن الأمر ليس كذلك وربما الإجابة تكمن في العنوان ذاته، فالشيطان مرة أخرى قد تعني فيما تعنيه أن هناك مرات ومرات لذلك الذي يعدّ غائباً ودائم الحضور، ومن الناحية المادية لقد قُتل الشيطان والدم الذي ظهر على خنجره يثبت ذلك، لكن الأهم من ذلك حين يقول الطالب العاشق: خنقته. ثم يشير إلى صدره ويتابع: لقد خنقته هنا في داخلي. وهنا تكمن رمزية النص، وحين تدق الأجراس على غير موعدها تتجلى الرمزية أكثر حيث يرتجف الملك ويقول: الشيطان مرة أخرى.

الشيطان مرة أخرى نص مسرحي مقتصد من حيث المشاهد والحوارات ومن حيث الزمن الذي تضمن ثلاثة أوقات هي على التوالي الغروب والليل وصباح اليوم التالي، وفي النهاية لا يوجد ما يدل على أن الملك سيسلم عرشه لذلك الطالب العاشق الذي خلصه من الشر وأنقذ ابنته كما وعد، وفي المقابل ليس هناك رفض واضح من الملك لذلك الأمر، ليترك الكاتب نصه مفتوحاً على احتمالات أخرى، وهذه عادة درج عليها الكثير من كتاب الغرب على وجه الخصوص،وقد كانت

جمل الكاتب ومضمونها والأفكار التي تقصدها سبيله في صياغة خصوصية هذا النص الذي ترك مفتوحاً كما قلنا ليكون الحصاد حسب ما زرع فيه من بذور.

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب الإسباني أليخاندرو كاسونا هو من مواليد "بيسويو" منطقة "استورياس" عام 1903م وقد درس الفلسفة والآداب. حصلت مسرحيته الحورية الخارجة من الماء على جائزة "لوبي دي بيغا" وهي أكبر جائزة تمنح لعمل مسرحي في أسبانيا ونال بعدها جائزة الأدب الوطنية عن كتابه مختارات من الأساطير، وقد توفي في مدريد عام 1965م.

ترجمة وإعداد
منير الرفاعي*

نوافذ

متابعات أدبية وأخبار ثقافية

- الكاتبات الأعلى أجراً في العالم، وظاهرة (هاري بوتر)
- رواية (1234) للكاتب الأمريكي الشهير بول أوستر تتصدر المبيعات
- وفاة مؤسس فرقة شكسبير الملكية، بيتر هول
- وفاة الشاعر الأمريكي الحائز على جائزة بوليتزر جون أشبري
- أَمْرَكة أكبر جائزة أدبية بريطانية.. إعلان القائمة القصيرة لجائزة (مان بوكر)
- روائي بريطاني يشبّه رئاسة ترامب بصعود الفاشية في الثلاثينات
- عامل نظافة يؤسس مكتبة كبيرة من الكتب الملقاة في النفايات

* مترجم من سورية ـ عضو اتحاد الكتاب العرب

● **الكاتبات الأعلى أجراً في العالم، وظاهرة (هاري بوتر)**

وضعت مجلة فوربس العالمية في نسختها Forbes Woman تصنيفا للكاتبات الأعلى أجراً في العالم لعام 2016.

استعادت الكاتبة البريطانية ج. ك. رولينغ J.K. Rowling صاحبة "ملحمة هاري بوتر Harry Potter" المرتبة الأولى بين الكتّاب الأعلى أجراً في العالم، بعد مرور تسع سنوات على فقدانها إياها.

ووفقا لتصنيفات المجلة، فقد جاءت الكاتبة البريطانية، جوان رولينغ، كاتبة سلسلة قصص" هاري بوتر "الشهيرة في المرتبة الأولى، حيث حصلت في العام الماضي وحده على 19 مليون دولار من الأعمال التي كتبتها وشاركت فيها، والتي كان من أهمها "هاري بوتر والطفل الملعون."

في المرتبة الثانية للتصنيف، حلت الروائية والكاتبة الأمريكية، نورا روبرتسNora Roberts، والتي اشتهرت بالعديد من الأعمال كـ"قلوب إيرلندية" والـ "زهرة الزرقاء"، حيث حصدت العام الماضي من أعمالها عائدات تجاوزت الـ15 مليون دولار.

أما المرتبة الثالثة فاحتلتها الكاتبة والروائية الأمريكية، دانيال ستيل، Danielle Steel بمبيعات تجاوزت 14 مليون دولار العام الماضي، حيث عرفت ستيل بالعديد من الروايات مثل "ألبوم العائلة" و"أصدقاء إلى الأبد" و"أسرار."

ومن ضمن العشرة الأوائل لتصنيف المجلة جاءت كاتبات كإيريكا جيمس، التي حصدت نحو 14 مليون دولار العام الماضي، وباولا هوكينز، التي كسبت أكثر من 10 ملايين دولار، وراشيل راسل، بنحو 8.5 مليون دولار كسبتها عام 2016 وحده.

وكانت رولينغ قد تصدرت قائمة الكتاب الأعلى أجرا في العالم للمرة الأخيرة عام 2008، لكن في هذه المرة ساعدها عرض فيلم "الوحوش المدهشة وكيفية العثور عليها" 2016، الذي تدور أحداثه في الكون الذي يعيش فيه هاري بوتر، ومسرحية "هاري بوتر والطفل الملعون" التي عرضت للمرة الأولى في 2016، على العودة إلى رأس القائمة.

● **ظاهرة هاري بوتر**

وسلسلة روايات هاري بوتر أصبحت علامة تجارية مسجلة في البورصة، حيث وصل ثمنها إلى عدة مليارات. كما طبع منها عدة ملايين من النسخ وترجمت إلى أكثر من ستين لغة، لتتحول السلسلة الروائية إلى أضخم الأفلام العالمية التي تركت بصمة في تاريخ السينما كواحدة من أكثر الأفلام ميزانية وإيرادات في هوليوود.

والكاتبة البريطانية جوان رولينغ تصدرت قائمة الكتاب الأعلى أجرا لمجلة فوربس ثلاث مرات، منذ 1999.

وكانت الروائية البريطانية قد كشفت في شهر آذار الماضي في تدوينة على تويتر أنها انتهت من كتابة الجزء التاسع من السلسلة وأنها ستصدره تحت عنوان "الأبيض القاتل".

وكتبت الروائية الشهيرة رولينغ أن كتابها الجديد سيدور حول رجل التحري كورموران ستريك، بطل سلسلة من الروايات البوليسية التي أصدرتها من قبل رولينغ باسمها المستعار روبرت غالبريث.

في الثانية والخمسين من عمرها، استرجعت المعلمة «الفقيرة» التي كانت تدرّس الأدب الإنكليزي في المدارس وتقيم لدى شقيقتها في أدنبره مكانتها وخطفت الأضواء ثانية بعدما سجلت أرقاماً هائلة في المبيع لم يبلغها أحد قبلها. فبين الأول من حزيران 2016 و31 أيار 2017، حقّقت الكاتبة دخلاً مقداره 95 مليون دولار، أي ما يعني 180 دولاراً في الدقيقة الواحدة. هذه أرقام خرافية حقاً. أي كاتب استطاع أن يجني ثروة في هذا الحجم خلال بضعة أشهر؟ طوال عشرين عاماً، أصدرت ج. ك. رولينغ (اسمها الأصلي جوان رولينغ) سبعة أجزاء من «ملحمة هاري بوتر».

يمكن تفسير استعادة رولينغ مكانتها هذه عبر النجاح الذي حقّقته مسرحية «هاري بوتر والطفل الملعون» التي بيع منها 4.5 مليون نسخة في بريطانيا فقط، ناهيك عن العائدات التي تم حصدها من متنزه ملاهي هاري بوتر في كاليفورنيا ومن فيلم «الحيوانات الخيالية»... وقد حقّقت هذه المسرحية نجاحاً هائلاً عندما قدّمت على خشبة المسرح. وحقّق نص المسرحية الذي صدر في موازاة عرضها في

تموز (يوليو) 2016، نجاحاً مدوّياً في الولايات المتّحدة، فبيع منه مليون نسخة في ثلاثة أيام فقط. ويمكن تفسير النتائج الجيّدة التي حقّقتها الروائية البريطانية أيضاً من خلال صدور فيلم «الحيوانات الخيالية» عام 2016 أيضاً.

لم تعد «ملحمة هاري بوتر» مجرد مجموعة روايات توفّق بين المغامرة والحكاية الخرافية، بل أصبحت أيضاً امتيازاً ببلايين الدولارات! فالعالم السحري الذي يملؤه المشعوذون أو السحرة في الروايات، انبثقت منه مجموعة كبيرة من الدمى والألعاب والمجسّمات المستوحاة من الحكايات ووقائعها وشخصياتها، وهي تباع في أرجاء العالم الذي تروّج فيه الروايات التي ترجمت إلى أكثر من أربعين لغة. **أما عربياً فلم تلقَ ترجمة بعض أجزاء «هاري بوتر» إلى العربية نجاحاً على الرغم من صدورها في سلسلة شعبية في القاهرة، فالترجمة كانت أشبه بالاقتباس والتلخيص وعانت مشكلات كثيرة في المصطلحات والتركيب اللغوي.**

ومع احتفالها بالذكرى العشرين لانطلاق الجزء الأول من السلسلة، تثبت رولينغ اليوم مكانتها كاتبة لامعة نجحت في تحقيق ما يشبه الأسطورة في سوق النشر من غير أن تقع في الإسفاف أو المجانية، بل حافظت على أسلوبها الحكائي المشرق وعلى قوّة مخيّلتها المبدعة. ويا له من طريق سلكته منذ عام 1997، مع أول كتاب لها وهو «هاري بوتر في مدرسة المشعوذين» الذي لم تتخط طبعته آنذاك خمسة آلاف نسخة! واليوم، بيع من هذا الكتاب أكثر من 450 مليون نسخة، وحقّقت الرواية المقدار ذاته من الأرباح، مع الترجمات إلى لغات عالمية، ما عدا حقوق التأليف.

وبالعودة إلى تصنيف مجلة «فوربس»، فقد حلّ في المرتبة الثانية الكاتب الأميركي جيمس باترسون الذي يناهز أجره 87 مليون دولار. وقد تمّ تحويل عدد من رواياته إلى أفلام سينمائية، ومنها مثلاً «هاوي التجميع» و «قناع العنكبوت». ويليهما جيف كيني (21 مليون دولار)، ودان براون صاحب «شيفرة دافنشي» (20 مليون دولار)، وستيفن كينغ (15 مليون دولار «فقط»). أمّا جورج ر.ر. مارتن، مؤلّف ملحمة «صراع العروش»، فغادر المرتبة العاشرة من التصنيف.

من جهة أخرى، تبوّأت رولينغ المرتبة الثالثة في تصنيف المشاهير الصادر عن مجلة «فوربس» أيضاً، وقد تلت مغنّي الراب ب. ديدي (116.6 مليون) والمغنية بيونسيه (94 مليوناً).

● **رواية (4321) للكاتب الأمريكي الشهير بول أوستر تتصدر المبيعات**

تصدرت رواية (4321) للكاتب الأمريكي الشهير بول أوستر المبيعات في كل من أمستردام وبروكسل على مدى أسابيع ثلاثة، وكانت الترجمة الهولندية للرواية قد صدرت في الأسبوع الأول من (آب)، عن دار "ده بايزخه باي" الشهيرة بأمستردام، في نسختين إحداهما ذات غلاف مقوى والأخرى عادية.

وبهذه المناسبة أجرت صحيفة "NRC" الهولندية حوارًا مطولاً مع أوستر، تحدث فيه عن بدايات كتابته للرواية التي تعدّ الأضخم في مشواره الأدبي حتى اليوم، حيث وصلت صفحاتها إلى ما يزيد عن الألف في نسختها الهولندية، وجاءت الرواية بعد عدد من كتب السيرة الذاتية والمذكرات التي نشرها أوستر مؤخراً، من أهمها "حكاية الشتاء" و"رسالة من الأعماق"، وانتهاء بمراسلاته مع "جي إم كوتزي."

وفي الحوار تحدث بول أوستر عن الكثير من القضايا المتعلقة بالسيرة الذاتية والرواية، والمسافات الدقيقة التي تفصل بينهما كفنين كتابيين مختلفين، نافيًا خلال الحوار أن تكون روايته الجديدة مجرد سيرة ذاتية، وأضاف: "بدأت مؤخراً التفكير والتساؤل حول ماهية السيرة الذاتية وتأثيرها في بناء العالم الروائي، والسؤال الذي حاولت طرحه في "4321" هو: كيف لنا أن نفرق بين الرواية المتخيلة والحياة الواقعية، أين يكمن هذا الحد الدقيق الذي يفرق بين الواقعي والمتخيل في حيواتنا؟".

كما كشف أوستر خلال الحوار عن السر وراء تقديمه أكثر من كتاب في مجال السيرة الذاتية والمذكرات في السنوات الأخيرة، قائلاً: "أغلب كتبي الأخيرة كانت غير خيالية، بدءًا من "حكاية الشتاء" و"رسالة من الأعماق"، وانتهاء بمراسلاتي مع "جي إم كوتزي"، فالعملان الأولان ينتميان إلى السيرة الذاتية الخالصة، وكانت المرة الأولى في حياتي التي أنظر فيها بجدية إلى الوراء، وأترصد طفولتي وسنوات مراهقتي وصباي من خلال الكتابة، وبطريقة واعية متسقة، أثناء كتابتي هذين العملين بدأت أتذكر أشياء كدت أن أنساها أو كنت قد نسيتها فعلاً".

ويواصل أوستر قائلاً: "أما كتاب "رسالة من الأعماق" فله حكاية طريفة، وهي أن زوجتي الأولى فاجأتني قبل عدة سنوات بأنها لا تزال تحتفظ بما يقرب من 500 رسالة ورقية كنت قد أرسلتها إليها خلال أربع سنوات من حياتنا المشتركة، منذ كان عمري 19 عاماً حتى بلغت الثالثة والعشرين، وحين أرسلت لي نسخة من هذه الرسائل وبدأت في قراءتها، كنت كمن يلتقي شخصًا غريبًا تماماً عليه، وحينها أدركت أنني فقدت أي اتصال بالشخص الذي كتب هذه الرسائل".

- **وفاة مؤسس فرقة شكسبير الملكية، بيتر هول**

رحل (عملاق المسرح البريطاني) الفنان والمخرج المسرحي السير بيتر هول مؤسس فرقة (شكسبير الملكية)، يوم 9/11 عن عمر ناهز 86.

كان بيتر هول مؤمنا بدور المسرح وأهميته في مناصرة القضايا المحقة وكان شديد الإيمان بالمسرح بوصفه أداة أصيلة للتغيير.

وتولى هول منصب رئيس (المسرح الوطني البريطاني) بين عامي 1973 و1988، تمكن خلالها من تحقيق رؤيته في تشكيل نسيج مسرحي فريد يمنح الفرصة للشباب والمواهب ويقدم للعالم رؤى جديدة للتراث المسرحي الكلاسيكي. وقد أنتج المسرح الوطني في عهده أكثر من 300 عمل مسرحي.

وبعد هذه المرحلة انطلق هول في إنشاء عدد من الفرق المسرحية منها فرقة (بيتر هول)، خالقا بذلك حراكاً مسرحياً هاماً ومؤسساً لمشهد مغاير تماماً مانحاً الأجيال الجديدة فرصة للتعبير عن رؤاها، وتقديمها جنبا إلى جنب مع الأعمال الكلاسيكية المهمة. إذ عرف هول بدعمه اللامحدود للفرق الفنية الناشئة وللفنانين الشباب.

- **وفاة الشاعر الأمريكي الحائز على جائزة بوليتزر جون أشبري**

توفي عن عمر 90 عاماً الشاعر الأمريكي الحائز على جائزة بوليتزر جون أشبري John Ashbery، الذي نشر أكثر من 20 كتاباً عن الشعر، واشتهر بأسلوبه المعقد.

ونقلت صحيفة نيويورك تايمز وإيه.بي.سي نيوز عن صديقه ديفيد كيرماني أن أشبري توفي في منزله بهدسون في نيويورك. ولم يعلن عن سبب الوفاة. وفاز أشبري بجائزة بوليتزر عن مجموعته "Self-Portrait in a Convex Mirror" (بورتريه ذاتية في مرآة مقعرة). وفازت المجموعة بجائزة الكتاب الوطني وجائزة دائرة نقاد الكتب الوطنية في العام نفسه.

وتأثر أشبري بشدة بالفن التعبيري التجريدي وكان ناقداً فنياً في بداية حياته المهنية. وحصل أشبري على الميدالية الوطنية للإنسانيات في 2011 من الرئيس الأمريكي السابق باراك أوباما الذي أثنى عليه لتأثيره العميق في أجيال من الكتاب.

- **أَمْرَكة أكبر جائزة أدبية بريطانية**
- **إعلان القائمة القصيرة لجائزة (مان بوكر)**

ضمت القائمة القصيرة لجائزة مان بوكر 2017 وجهين جديدين الى جانب أسماء معروفة مثل الكاتبين الاميركيين بول أوستر وجورج سوندرز .

وأعلنت هيئة الحكام برئاسة البارونة لولا يونغ القائمة القصيرة لستة متنافسين بينهم لأول مرة الروائية الانكليزية الشابة فيونا موزلي (29 عاماً) وهي الوحيدة على القائمة من انكلترا .

وتعمل موزلي ساعات محدودة أسبوعياً في متجر لبيع الكتب في مدينة يورك شمال شرق إنكلترا. والوجه الجديد الآخر الكاتبة الاميركية إميلي فريدلاند .

وتتنافس هاتان الكاتبتان مع كاتبين ظهرا سابقاً على القائمة القصيرة هما الروائية الاسكتلندية آلي سمث التي تتنافس على الجائزة للمرة الرابعة، والكاتب البريطاني ذو الأصل الباكستاني محسن حميد بروايته "الخروج الى الغرب" عن لاجئين يستخدمون أبواباً خلفية غريبة للهروب إلى مناطق أخرى في العالم .

وكان حميد أحد المرشحين على القائمة القصيرة للجائزة في عام 2007 بروايته "الأصولي المتردد".

ولكن حشداً من الأسماء المعروفة غاب عن القائمة مثل الفائزة السابقة بالجائزة أروانداتي روي وسبستيان باري وكاميلا شمسي ومايك ماكورماك .

كما سقط من القائمة الكاتب جون ماكريغر والكاتبة زيدي سمث من بريطانيا والأميركي كولسن وايتهيد مع أن روايته "سكة حديد تحت الأرض" كانت المرشحة للفوز بالجائزة بعد فوزها بعدة جوائز كبيرة بينها جائزة بوليتزر للرواية 2017 وجائزة الكتاب الوطنية للرواية 2016 وجائزة آرثر سي كلارك لرواية الخيال العلمي.

وبسبب استئثار الكتاب الأميركيين بنصف القائمة واجه أعضاء هيئة الحكام خلال مؤتمر صحفي أسئلة عديدة من ممثلي وسائل الإعلام عن "أمركة" أكبر جائزة أدبية في بريطانيا.

وكانت الجائزة البالغة قيمتها النقدية 50 ألف جينه استرليني فُتحت لمشاركة الكتاب الأميركيين في التنافس عليها قبل ثلاث سنوات وفاز بها في 2016 الكتب الأميركي بول بيتي. وسيعلن اسم الفائز بجائزة مان بوكر لعام 2017 في 17 تشرين الأول المقبل.

● روائي بريطاني يشبّه رئاسة ترامب بصعود الفاشية في الثلاثينات

حذّر الكاتب (جون لي كاري) من تأثير دونالد ترمب "السام" مشبهاً رئاسته بصعود الفاشية في الثلاثينات. وقال الروائي البريطاني ذو الشعبية الواسعة في ندوة عامة بمناسبة صدور عمله الجديد "إن أمراً سيئاً حقاً وإلى درجة خطيرة يحدث في الولايات المتحدة منذ انتخاب ترمب". وأضاف لي كاري "إن هذه المراحل التي يمر بها ترمب في الولايات المتحدة وإثارة الكراهية العنصرية.... هي نوع من حرق الكتب حين يهاجم، وحين يُعلن أخباراً حقيقية على أنها اخبار كاذبة ، ويصبح القانون أخباراً كاذبة ، ويصبح كل شيء أخباراً كاذبة". وقال لي كاري إن هذا يذكّره بما حدث في أنحاء أوروبا إبان الثلاثينات ، في إسبانيا واليابان وألمانيا ، بالطبع.

وأكد "إن هذه هي عندي علامات مشابهة قطعاً لصعود الفاشية وانتشار عدواها" لافتاً إلى "صعود الفاشية في بولندا والمجر" والى وجود "تشجيع لها". ولاحظ الروائي البريطاني أن (أونغ سان سو تشي) مستشارة الدولة والقيادية في ميانمار

بدأت هي أيضاً تتحدث عن "أخبار كاذبة" في بلدها حيث تشن السلطات حملات قمع ضد مسلمي الروهينغا.

وقال "إن هذه أشكال مُعْدية من السلوك الديماغوجي وهي أشكال سامة". وكان لي كاري البالغ من العمر 85 سنة يتحدث في فعالية عامة بمناسبة صدور روايته الجديدة "تركة جواسيس" التي يعود فيها بطله الروائي الشهير جورج سمايلي بعد غياب طويل. وصرح لي كاري لإذاعة بي بي سي "إن تأليف هذا الكتاب خلال فترة بريكسيت وصعود ترمب كان صعباً للغاية".

وتحدث لي كاري واسمه الحقيقي (ديفيد كورنول) عن بطله الروائي قائلاً إن حلم سمايلي كان أن يرى أوروبا موحدة تعيش في سلام "ولأن هذه فترة عصيبة للكتابة - مع بريكسيت الذي أمقته وترمب الذي أمقته أيضاً - فإن ما نراه هو أوروبا بوصفها نظام حكم وسطياً ديمقراطياً، مستهدفة بهجوم من ضفتي المحيط الأطلسي وهذا شيء كبير لا يستسيغه سمايلي".

وستكون عودة سمايلي في الرواية الجديدة الأولى منذ 25 عاماً. وظهر سمايلي أول مرة عام 1961 في رواية "دعوة للموتى"، باكورة أعمال لي كاري، واشتهرت الشخصية في رواية "سمكري خياط جندي جاسوس" و"جماعة سمايلي" وغيرها من الروايات التي تدور أحداثها في عالم الجاسوسية خلال الحرب الباردة.

● عامل نظافة يؤسس مكتبة كبيرة من الكتب الملقاة في النفايات

يعمل خوسيه ألبرتو غوتيريز منذ أكثر من عشرين عاماً سائقاً لشاحنة تجمع النفايات. وفي ساعات الفجر الباردة في العاصمة الكولومبية، تمكن من جمع آلاف الكتب محوّلاً بيته إلى مكتبة عامة مجانية.

في العام 1997 تغيّرت حياة "سيّد الكتب" كما بات يعرف هذا الرجل المتين القامة ذو الأربعة والخمسين عاماً، بعد اكتشافه أن الناس يلقون عدداً كبيراً من الكتب في المهملات. ويقول: "أدركت أن الناس يلقون الكتب في النفايات وبدأت أجمع هذه الكتب".

أوّل الكتب التي عثر عليها كان «آنا كارينينا» للكاتب الروسي الكبير ليو تولستوي (1828 -1910) وقد عثر عليه في خزانة مع عشرات من الكتب الأخرى.

وهكذا بدأ بجمع الكتب من روايات وقصص وشعر وكتب تعليمية، وتخزينها في منزله في حي مويفا غلوريا جنوب بوغوتا. ومع مرور السنوات أصبح بيته مليئاً بالكتب من الإلياذة إلى «الأمير الصغير» و«عالم صوفي» وكتب الأديب الكولومبي الراحل غبرييل غارسيا ماركيز الحائز جائزة نوبل.

بعد ذلك، صار الجيران يزورونه لاستعارة كتب، و"كان الحي يفتقر إلى الكتب" في ذلك الوقت.

في العام 2000 حوّل خوسيه مع زوجته وأولادهما الثلاثة الطابق الأول من منزلهم، أي ما مساحته 90 متراً مربعاً، إلى مكتبة عامة، وأطلقوا عليها اسم «قوة الكلمات». لاقت هذه المبادرة نجاحاً كبيراً فاق كل التوقعات.. حتى أن عدداً من الأشخاص بمن فيهم أجانب تطوعوا للعمل فيها.

ويقول خوسيه: "ربما هي المكتبة الأولى في العالم التي تقدم الكتب مجاناً لمن يأتون لاستعارتها".

قبل نجاح المكتبة، كانت زوجة خوسيه تعمل في الخياطة، لكنها الآن تركت عملها وأصبحت تهتم بترميم الكتب ذات الحالة السيئة.

طارت شهرة "مكتبة قوة الكلمات" في كل أرجاء القارة الأمريكية، وصار خوسيه يتلقى دعوات لمعارض الكتب الرئيسة مثل معرض سانتياغو في تشيلي، أو معرض مونتيري في المكسيك.

وجعله ذلك يتلقى مئات التبرعات، فلم يعد المصدر الأساس للكتب هو النفايات.

جابت عائلة خوسية أرجاء كولومبيا لتوزيع الكتب في المناطق المهمشة والنائية، وتلبية لدعوات من مدرّسين في مدارس حكومية، ووصلت كتب خوسيه إلى 235 موقعاً في البلاد.

ويقول إن شغفه بالكتب يعود إلى والدته التي كانت تقرأ كل مساء لأطفالها: "هي من أعطاني النور".

وهو لم يتمكن من متابعة تعليمه حين كان صغيراً، لكنه منذ أن انطلق في مشروع المكتبة قرر أن يواصل دراسته. وهو يستعد الآن لامتحان في تموز يعادل الثانوية العامة.

د. طالب عمران*

حوارات في الثقافة وأشياء أخرى

مشهد مدينة جميلة، مرتبة، حدائقها واسعة، وفي مناطقها المحيطة منتزهات يقضي فيها الناس أيام العطل.. ولعلّ أهم ما في مشهد من أماكن للزيارة هو مرقد الأمام الرضا (ع) في الجامع وهو يحوي الضريح وعدة مآذن وقبة مغلفة بالذهب.. وهو جامع ضخم يؤمه الزوار ويدعون ويتهجدون.. وقربه سوق ضخم مسقوف، يشبه سوق (الحميدية) في دمشق.. إلا أنه أحدث ومنظم جيداً وبه جميع أنواع المحلات التجارية.. ولا حركة مرور آلية داخله.. إنه يغصّ بالناس أحياناً، الذين يزورون الجامع و(البازار) الملحق به.. المكان أشبه بحيّ مزدحم بالزوار والبيوت المفروشة..

من بين الأماكن التي زرتها في مشهد ، قصر الشاه، وهو قصر ضخم كان الشاه يقضي وقته فيه لدى زيارته لمشهد..

* روائي وقاص وأستاذ جامعي من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب

والشاه محمد رضا بهلوي، بنى قصور عدة في مدن عدة، من بينها بالطبع قصره في طهران العاصمة، وكان قصر(مشهد) واحداً من أبدعها، بالرخام الملوّن ومقابض الأبواب الذهبية، والحمامات الواسعة الفاخرة.. وغرف الضيوف بالأثاث المعشّق وغرف الطعام الواسعة للضيوف الكبار، أو المتوسطة لاستخدامات الشاه وأهل بيته..

تعرفت في مشهد على (شاهبور آغا) وهو أحد رجال الأعمال الناجحين، رجل في الخمسين من عمره متوسط القامة، أقرب إلى البدانة ، يميل إلى الصلع.. وهو مرح مضياف، وزوجته الجميلة (نوشان خانم) تفتح أسبوعياً صالونها الأدبي لتستقبل الأدباء والفنانين، حيث تدور الحوارات ويقرأ الشعر، وتحكى القصص.. وقد زرت الصالون أكثر من مرة، وتعرفت إلى (حيدر يغما) وهو شاعر إيراني معروف اكتشفت أنه صاغ الكثير من القصائد متغزّلاً بجمال (نوشان) دون أن يزعج ذلك شاهبور.. فهو يفاخر بجمال زوجته وقدرتها على مقارعة الشعراء وحفظ الشعر، بل وصوغ القصائد..

عندما دخلت بيت (شاهبور) لأول مرة، كان حيدر الذي ربما كان في عمر شاهبور نفسه، بلباسه البسيط ولحيته الكثّة، يحفر في الأرض.. سألته:

– يبدو أنك تحب العمل في الأرض..

قال : – أنا ابن الأرض، أعشق العمل فيها، وأشعر أن عطاءها غير محدود..

قال شاهبور: – حيدر زرع بعض الأشجار هنا، وتلك الورود هو من زرعها ويعتني بها كلما زارنا..

وحين انفردت به، وقد استأذن شاهبور في الذهاب لموعد هام سيعود منه لتناول الغداء معنا، سألته: – يقولون أنك مدلّه بهوى (نوشي).؟.

قال منفعلاً: – إنها الهواء الذي أتنسّمه..

– ألا ينزعج منك زوجها، وهو يعلم أنك عاشقها..

قال : – أتعرف الحب العذري الذي انتشر بينكم أنتم العرب؟ أشعر أنه أطبق عليّ منذ سنوات ، حين تعرفت إليها في صالونها الأدبي، وقد جئت ساخراً من فكرة وجود صالون يلتقي فيه الأدباء عند امرأة ثرية مثلها..

- وغيرت رأيك؟
- صعقتني، شعرت أنني ضئيل أمام شخصيتها المتألقة، إنها تعطيني المدّ الشعري، الذي أكد النقاد أنه ازداد ألقاً عندي في السنوات الأخيرة..

شربنا الشاي لبعض الوقت، ثم عاد إلى معوله يحفر في الأرض وينسّق نباتاتها وأشجارها الصغيرة..

واقتربت منه (نوشان) تدعوه للغداء، فقد حضر شاهبور من اجتماعه السريع.. اختلج أمامها كطفل صغير واحمرّ وجهه وكأنما فاجأته..

همست لها : - ماذا فعلت له يا سيدتي؟ إنه مدلّه بحبك.. أترينه كيف ارتبك حين فاجأته بحضورك..؟

قالت ضاحكة: - حيدر شديد الحساسية، وهذه الحساسية المرهفة جعلت شعره شديد الرقة والسحر.. قبل أن أنسى، أنت مدعو مع من تشاء يوم الجمعة القادم، إلى مزرعتي في (نيشابور) ستكون فرصة لنتناول الغذاء مع مجموعة من النقاد والأدباء والفنانين.. إضافة إلى أنك ستزور ضريح عمر الخيام.. سينسّق معك شاهبور في وسيلة الرحلة المستخدمة..

كنت في استضافة أسرة (قوام الدين) وهو رجل سبعيني، زوَّج ابنته لمهندس ثري، وقد توفي الزوج فورثت الابنة مبالغ طائلة، وكانت تلك الأموال من أجل ابنها الوحيد، الذي صرّحت لبيت جده (أهل زوجها الراحل) أنها لن تتزوج وستتفرّغ لتربية الصبي.. كانت امرأة جميلة، تقرأ كثيراً، وكان الصبي هو محور حياتها.. ومن بين أفراد الأسرة شاب في الثامنة عشرة، كان هو الأصغر، حيوي، شديد الذكاء، كان يرافقني في أغلب زياراتي، وأحياناً تكون معه أخته الأرملة التي كانت تحب الأدب، ولها دراية بكل أنواع الإبداع الإيراني..

استخدمت (عاتكة) وهو اسم المرأة الأرملة، الأموال التي وصلتها من تركة زوجها في تحسين وضع أهلها، فبنت لهم بيتاً ضخماً واسعاً، بحديقة، وفرشته بأثاث جيد، وعاشت معهم..

وكان أبوها يذكر ذلك كثيراً (كل شيء هنا من عاتكة، كنت موظفاً

صغيراً تقاعدت عن راتب ضئيل، ولكن ابنتي هذه، أدخلتنا في الحياة الجيدة..)

كانت زوجته (شمس) من عائلة معروفة، قدم بعض أفرادها حياتهم في التمرد على ظلم الشاه.. كانت امرأة شديدة الطيبة كما بدت لي، تحاول أن توفر لي الراحة، وتناديني (بولدي) دائماً.. تقدم لي الطعام وتصرّ على ترتيب سريري.. وكان الابن الأكبر لقوام الدين، معتل الصحة، مصاباً بالصرع، ورغم أنه تجاوز الأربعين من عمره، لم يزوجه والده، بسبب صحته كما كان يقول..

وكان (حميد) يسرّ لي دائماً أن صحته ستصبح عادية ويتخلص من مرضه إذا زوّجه والده.. وقد حكيت لوالده ذلك أكثر من مرة.. ولكنه كان يرفض الفكرة.. فزواجه سيكون مكلفاً له، وحميد لا يعمل..

كنت قد تعرّفت في الهند إلى ابنهم شهزاد الذي يدرس الطب في الجامعة نفسها التي كنت أدرس فيها، وقد ساعدته في تأمين السكن بعدما سكن في شقتي لأكثر من ثلاثة أشهر، كما كنا نتعامل معاً كأخوين شقيقين، وحين عرف أنني سأذهب في رحلة طويلة من دلهي حتى موسكو بالبر، لأزيد من معارفي وأختلط بالناس في هذه المناطق أتعرف إلى حياتهم، طبائعهم وهي فرصة كبيرة لي وأنا أكتب إبداعاً ومقالات صحفية، أصرّ أن يستضيفني أهله في مشهد..

وهكذا هتف لهم شهزاد أنني قادم، وأن عليهم العناية بي، وأنه لن ينسى فضلي عليه أبداً.. وهكذا أقمت معهم نحو الشهر، كان شهراً غنياً بالمشاهد والمعارف والخبرات..

***

بدأت الاستعدادات للرحلة إلى نيشابور، فوجئت أن هناك الكثير ممن لهم علاقة طيبة مع أسرة شاهبور، قد دعوا إلى مزرعته في نيشابور.. من بين المدعوين التاجر هادي وزوجته وابنته (ليدا) التي كانت مهمتها مصاحبة (أحمد) الابن الوحيد لشاهبور ونوشان، ومحاولة التقرب منه فعسى أن يكون عريسها في المستقبل..

وقد لحظت تشجيع أمها المستمر لها للبقاء معه والاستئثار به، مع وجود العديد من الفتيات المدعوات مع أهلهن.. أما (فهمية) وهي فتاة متوسطة الجمال بفم

ناتئ واسع، فكان همها لفت نظري بأي طريقة، ودعاني والدها الدكتور (ضرّابي) إلى منزلهم أكثر من مرة واعتذرت..

كنت في سيارة (عاتكة) التي يقودها أخوها الأصغر الذي رافقني في تجوالي في مشهد وضواحيها.. بالطبع كان شاهبور وزوجته في السيارة الأولى التي كانت تسير بسرعة ثابتة مناسبة للحاق أسطول سيارات المدعوين بها.. توقفنا في منطقة يسمونها (قدمكاه)، وفيها نبع غزير مياهه عذبة، وقرب النبع صخرة عليها أثر واضح لقدم، يقال أنها قدم الإمام الرضا (ع) التي ضربت الصخر لينبحس الماء في تدفق غزير، وقد شكا إليه أهالي المنطقة من شح المياه.. فدعا ربه ثم ضرب الصخر بقدمه فتدفق ماء النبع..

كانت السلطات قد سيجت النبع، ونظّمت الدخول إليه.. وحوله انتشرت الأشجار الكثيرة.. والأحراج.. وسط مناطق يسكنها قرويون يعتمدون على الزراعة في موسمين وعلى ما تنتجه الأشجار المثمرة..

حاولت ليدا الانفراد بأحمد داخل سور النبع، ولكن الآخرين عكّروا عليها هذه الفرصة بنداءاتهم المتواصلة لها أن تلتحق بالقافلة..

كانت قرية (قدم كاه) في منتصف الطريق إلى نيشابور، وتبعد عنها نحو (60) كيلومتراً.. وحين وصلنا الضواحي ونحن نلحق بسيارة شاهبور تبيّن لنا أن الرجل وزوجته قد بكّرا في الذهاب إلى المزرعة لاستقبال الضيوف وأنهما تركا ابنهما مع السائق، ليقود الضيوف من مشهد إلى المزرعة في نيشابور.. أي أنهما لم يتوقفا في (قدمكاه) كما اعتقدنا..

لذلك حين وصلنا المزرعة وجدنا أن الخراف قد نحرت، وأن المزرعة تعجّ بالمدعوين، ومنهم شعراء وكتاب وفنانون ورواد ثقافة ومتابعون..

وبدأت الحوارات الشعرية، وكنت أتابع بفهمٍ هذا الشعر الفارسي الحديث على ألسنة شعرائه.. وكانت (نوشان) تدور بين المدعوين ومعها خدمها تلبي المطالب بلباقة وتهذيب رفيعين..

همست لي : ((أرجو أن تكون سعيداً))

قلت لها: ((بالطبع، إنها لفرصة نادرة أن أكون بين هؤلاء المبدعين))

كانت ليدا تحاول الاستفراد بأحمد وملاحقته دائماً علقت نوشان:

((ابني بريء.. وكل هؤلاء الفتيات اللواتي ينشدن ودّه سيفاجئهن قراره بالسفر إلى أوروبا لمتابعة دراسته.. هو ليس مستعداً لأي علاقة مثمرة مع أي فتاة)) ثم تنهدت قائلة : ((هؤلاء الفتيات مسكينات يبحثن عن فرصة طيبة للزواج.. حتى فهمية تحاول أن تلفت نظرك إنها تلاحقك أيضاً، ولكني أرى الغيرة في عيني عاتكة.))

فاجأتني ملاحظتها، وفعلاً اكتشفت أن عاتكة تحاول الاستئثار بي دائماً وكنت أعتقد أنها مبالغة في العناية بي لأنني ضيف أهلها.. ولكن يبدو أن تفكيرها كان في اتجاه آخر..

سألت نوشان : ((لاأرى حيدر يغما هنا؟ لماذا ؟))

قالت : ((إنه في غرفة الحارس في مدخل المزرعة، لا يحب الاختلاط بهؤلاء الناس هنا.. في نظره أنه ابن الأرض، وهؤلاء يغلب عليهم الثراء، وهو لا يكترث بالمال ويعده أحد الآفات التي تصيب عقل الإنسان فتقتل فيه نأمة الحس))

قلت لها : ((ولكنك ثرية وزوجك، كيف يزاوج حيدر بين هذا المبدأ و بين علاقته الحميمية معكما))

ضحكت، وشعرت أن تأثيرها الأنثوي طاغ، بتلك الضحكة الساحرة قالت : ((في عرف حيدر، نحن نختلف.. بيتنا مفتوح للجميع، ولا نترك مناسبة لتوزيع المال على الفقراء إلاّ ونفعل.. ثم أنني رمز الحب السامي عند حيدر.))

همست : ((عاتكة تقترب منا، إنها تشعر بالغيرة عليك مني.)) وفعلاً كانت عاتكة تحمل صحناً من الحلوى وتقترب منا، قالت نوشان معتذرة بحركة خبيثة :

((كنّا نتناقش في الشعر، هو يحب الشعر الفارسي، لم أرغب في أن أجعل بعض تساؤلاته دون إجابة.. هه.. عاتكة ستكمل الحديث ، هي بارعة في عرض الثقافة الشعرية عندنا..)) انحنت بأناقة واتجهت صوب جمهرة المجتمعين..

سألتني عاتكة: ((ليس من رجل له القدرة على الخلاص من سحرها.. إنها إنسانة مذهلة أليس كذلك؟ بدوت منغمساً معها في الحديث.))

قلت : ((هي شخصية ظريفة ، عدا عن جمالها ، هي لبقة أيضاً وتفهم الناس))

قدمت لي صحن الحلوى : ((تذوّق هذه الأنواع، ربما لا تعرف عنها شيئاً في بلادك، هي خاصة بالمنطقة هنا.. تعدها نوشان بطريقة متفوقة..))

شعرت بأن الأرملة الصبية تريد فعلاً إشعار الآخرين، أن شيئاً عاطفياً يربط بيننا.. انضممنا للآخرين وهي تلتصق بي، قال الدكتور ضرّابي بصوت عال:

((ضيفنا يعرف الكثير عن ثقافة الهنود وتراثهم يمكننا أن نسأله))

سألت: ((وعماذا تريدون سؤالي؟))

قال شاهبور: ((حول عادة حرق الموتى عند الهندوس ؟ هل كل ميت يوضع على المحرقة))

أجبت بصوت واثق: ((بلاد عدد سكانها يقارب المليار – كان ذلك عام 1981 - لو اعتمدت على الدفن، لزحفت القبور إلى كل المناطق.. على كل حال هي ليست عادة هي من صلب الديانة الهندوسية.. وهي ديانة، ربما من أقدم الديانات في العالم.. بالطبع كل ميت يحرق إلاّ إذا كان كاهناً لم يتزوج في حياته، أو طفلاً دون الثامنة.. هؤلاء تلقى جثثهم في نهر الغانج، أو نهر جامنا بعد أن تثّبت أثقال على صدورهم، لتغوص الجثث إلى أعماق النهر))

أكمل شاهبور : ((وهكذا تتحلل الجثث في المياه وربما تغذّى عليها السمك؟))

قلت: ((بالطبع.. وأحياناً قد ترى على ضفاف الغانج بقايا هذه الجثث، أذرع أو بقايا أرجل.. أو غير ذلك من البقايا.. فتشعر بالرعب من تلك المشاهد التي قد تراها في أي مكان من ضفتي الغانج، وحتى الجامنا ولكن بنسبة أقل.))

تشعّب الحديث، ورغب شاهبور أن أزيد في حديثي عن الهنود مؤكداً أن الحفل الذي يقيمه في مزرعته هو على شرفي، كزائر أجنبي له أعمال إبداعية، ويتقن عدداً من اللغات..

واستمر الحديث متشعباً مثيراً وقد حاول بعض المبدعين المدعويين أن يدلو بدلوه في الدخول في عمق الأسطورة الهندية وملاحمها الشهيرة..

♦ Editorial

5 Reflections — Editor-in-chief

♦ Studies

9 Aziz Nesin's "Do something, Met" — Khalil Bitar

17 Jean-Paul Sartre's "The Words" — Shawqi Badr Yousuf

29 World Literature's Circle is a Western one that controlled by a Western Security Council — Dr. Abdulnabi Istaif

35 La sociologie a l, ecole du roman francais contemporain - By: Anne Barrere et Danilo Martuccelli — Translated by: Ghassan Al-Sayyed

61 Roland Barthe and the Dramatic Phenomenon — Yasin Sulaimani

♦ Poetry

79 Victory Anthem—By: Robin Dario — Translated by: Badea Sakkour

83 Anna Akhmatova: selected poems — Translated by: Dr. Thaer Zein Eddin

105 Selected poems of World Literature — Translated by: Issa Fattouh

♦ Story

121 Letting Justice Flow – By: Alison Kafer — Translated by: Raghda'a Hasan

125 "To Home" - By: Nicolai Telechov — Translated by: Shbhi S. Kodaimati

139 Cara and the Wizard - By: Liz Flanagan — Translated by: Lodmela Naddeh

♦ Reviews

147 Stephen Crane: A pioneer of modern American literature — Dr. Hasan Hamid

151 Patrick Modiano — Samer Anwar Al-Shemali

161 Gaston Bachelard — Translated by: Dr. Muhammad A. Tajjo

165 Alejandro Casona's "Again the Devil" — Muhammad Al-Huffari

♦ Literary News and Follow ups

169 - The most powerful women authors.. & "Harry Potter" phenomenon — Translated & Edited By: Muneer Al-Refai

- Other Literary & Cultural News and Follow Ups

♦ Last Page

179 Dialogues in Culture an other Things — Dr. Taleb Omran

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union - Damascus

World Literature is a quarterly magazine issued by Arab Writers Union in Damascus, concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works, as well as literary criticism and research, translated from world literature

Dr. Nidal AlSaleh

The President of Arab Writers Union

Badea Sakkour

Dr. Taleb Omran

Muneer Al-Refai

- Ayyad Eid
- Dr. Ghassan Al-Sayyed
- Dr. Jawdat Ibrahim
- Dr. Noura Aresian
- Dr. Wa'el Barakat

Damascus – Mazzeh Autostrade -P.O. Box 3230

Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243

http://www.awu.sy

E-Mail: awuworldliterature@gmail.com

correspondence is to the care of the Editor in chief

Annual subscriptions	
Members of Arab Writers Union	400 S.P
individuals Inside syria	600 S.P
Establishment Inside syria	2700 S.P
individuals in Arab countries	3000 S.P or 200 $
Establishment in Arab countries	10000 S.P or 250 $
individuals in other countries	10000 S.P or 300 $
Establishments in other countries	15000 S.P or 350 $